Rubén López-Cano
Úrsula San Cristóbal Opazo

Investigación artística en música

Problemas, métodos, experiencias y modelos

Prólogo de Luca Chiantore

esmuc
ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE CATALUNYA
icm GRUP DE RECERCA Investigació i Creació Musicals
CONACULTA FONCA

ISBN: 978-84-697-1948-0

Portada y maquetación: Úrsula San Cristóbal

Primera edición: Barcelona, Diciembre 2014

La investigación y la publicación del libro fueron financiados por el Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México, emisión 2013, SC/PFPCC/E29/078/13.



esmuc
ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE CATALUNYA



Contenido

Tabla de figuras

Prólogo

Por Luca Chiantore

La investigación produce conocimiento. Pero ¿qué clase de conocimiento persigue la investigación *artística*? ¿No es el arte en sí mismo el producto de una investigación? ¿Tiene sentido hablar de "investigación artística" como si se tratara de un ámbito específico o sería preferible no asociar el arte con un conocimiento que tradicionalmente debe ser racional y verbalizable para poder ser tratado como tal por el mundo académico?

Investigar es encaminarse hacia lo desconocido. Lo desconocido por nosotros, en primer lugar; pero también —si hablamos de la investigación como práctica científica— lo desconocido por la humanidad en su conjunto. Es ir en busca de aquello que no conocemos como individuos y como especie. Las enseñanzas universitarias han incorporado siempre esta idea de forma natural, orientadas como están hacia el doctorado, el nivel académico que por definición se identifica con la investigación. En las últimas décadas, sin embargo, el concepto de "investigación" se ha insinuado en otros espacios, donde ha originado encendidos debates y ha planteado retos de nuevo cuño a legisladores, profesionales y estudiantes.

Es este, sin duda, el caso de la música. Los cambios legislativos introducidos en Europa con la implantación del Espacio Europeo de Educación Superior, así como los nuevos marcos curriculares promovidos en otras partes del mundo, han evidenciado la necesidad de una reflexión en profundidad en torno a lo que entendemos por investigación en el ámbito artístico. Un debate que, por otra parte, trasciende la mera diatriba académica y plantea problemas que se relacionan con conceptos, realidades y prácticas que conforman el eje vertebral de la vida profesional del músico.

Si investigar supone buscar nuevos caminos, nuevas formas, nuevos procesos, cualquier producto artístico podría parecer, de una u otra forma, el producto de una investigación. La originalidad del resultado se presenta, sobre el papel, como una calidad irrenunciable de la actividad artística. La realidad, sin embargo, es más compleja. Los paradigmas en los que se sustentan las carreras de estudio y la vida profesional de miles de músicos de todas las edades son a menudo alejados de la idea de una "investigación" comparable a la que hallamos en otras ramas del saber. El peso de las tradiciones, la figura icónica del *maestro*, el uso constante de una terminología imaginativa y cargada de metáforas cuyo significado pocos parecen interesados en concretar, son sólo algunos de los tantos aspectos que alejan gran parte de la práctica artística de las metodologías y de los procesos propios de la investigación tal como ésta es entendida en el mundo académico.

Un buen ejemplo de ello lo tenemos en la carrera académica mayoritaria en nuestros conservatorios y en las universidades que ofrecen estudios de música. La música de tradición europea —"clásica", "académica", "erudita", "de concierto" o como queramos llamarla— se ha caracterizado a partir del siglo XIX por una creciente polarización entre las actividades del intérprete y del compositor. En lugar de ensalzar a un músico integral capaz de componer, improvisar e interpretar, se fue buscando al especialista centrado únicamente en una sola de esas facetas. Y durante el siglo XX, mientras la improvisación pasaba rápidamente a un segundo plano, la composición se convertía en el único foco en el que poder hablar de verdadera *creación*. Los intérpretes de estética neoclásica, sobre todo a partir de la década de 1930, empezaron a hablar con orgullo de su renuncia a anteponer su personalidad a la *objetividad* de la notación, y trasladar al público la idea del compositor se convirtió en el eje del código deontológico del intérprete: una despersonalización perfectamente integrada en la estética musical de esos años, pero

ante la cual no está claro dónde podría ubicarse la idea de una "investigación".

El hecho de que muchas de las consignas de esos años sigan tan presentes en nuestros centros educativos, y que las grabaciones de referencia de aquella época suenen todavía tan actuales hoy en día, demuestra la tenacidad de esas ideas, pero ¿qué puede aportar la investigación a la actividad de un intérprete que se define como *artista* y al mismo tiempo considera que su única función es ponerse *al servicio* del compositor? Y ante una contraposición tan fuerte entre los planteamientos del compositor y los del intérprete, ¿qué margen hay para aplicar a ambas actividades un mismo concepto de "investigación"?

El presente libro es una fuente extraordinaria para todo aquel que quiera buscar una respuesta a estas y otras muchas preguntas. Y lo es precisamente porque no ofrece propuestas dogmáticas, sino temas de discusión y planteamientos abiertos a futuros desarrollos. Ofrece, además, muchos ejemplos, consciente de que el debate en torno a la investigación artística se convierte a menudo en un cúmulo de buenas intenciones y hermosos planteamientos desligados de una aplicación práctica real.

El texto está enfocado al mundo de habla hispana, un aspecto importante considerando el peso que las diferentes tradiciones alcanzan en los procesos de creación artística. La integración entre teoría y práctica, la relación entre docentes y estudiantes, el peso de las "escuelas", adquieren en cada área cultural características propias, y cualquier aproximación a una temática como ésta necesita contar con esta realidad. Especialmente si —como en el caso de este trabajo— el punto de partida es la investigación artística como actividad académica de tipo universitario, con la consecuente necesidad de organizar y evaluar las distintas fases de la investigación.

El marco educativo, además de estar teniendo el mérito de atraer la atención de todos en torno al concepto mismo de "investigación artística", muestra el enorme potencial de futuro implícito en esta clase de investigación. En primer lugar por las múltiples aplicaciones didácticas de sus métodos y sus resultados. Y en segundo lugar porque permite pensar la actividad del músico como un verdadero trabajo de laboratorio: una investigación en artes que experimente nuevos caminos puede convertirse en una realidad dinamizadora del panorama musical actual y ofrecerle propuestas de futuro antes inimaginables. Y esto enlaza a la perfección con los fenómenos a los que estamos asistiendo dentro y fuera de las salas de concierto. Músicos y profesionales de la industria musical están actualmente volcados en la búsqueda de propuestas alternativas a lo existente, incluso allá donde la tradición es más fuerte: ferias especializadas como Classical:Next, en Viena, y Expoclásica, en Madrid; iniciativas como el Podium Festival de Esslingen; plataformas como Emusicarte; conjuntos como el Ensemble Resonanz; las propuestas audiovisuales de Anderson & Roe; o una realidad ya consolidada como Yellow Lounge, creada nada menos que por Deutsche Grammophon, son tan sólo algunas de las tantas caras de una inquietud que está llegando rápidamente hasta los que hasta hace poco eran fortines conservadores poco propensos a la aventura. Y que esta experimentación encuentre un espacio propio en el ámbito educativo es esperanzador. No sólo porque esto puede animar a muchos jóvenes a buscar caminos alternativos, sino porque los obliga a encontrar metodologías rigurosas, marcos teóricos adecuados y formatos que permitan evaluar y comparar los resultados de sus investigaciones.

No se trata de renegar del pasado, ni de trazar caminos excluyentes, sino de crear las condiciones para que el músico actual encuentre en la realidad académica el marco adecuado para desarrollar y compartir propuestas sólidas, originales y creativas. La investigación —en música como en cualquier otro ámbito— es tan

sólo una de las muchas formas que tenemos para aportar nuestro granito de arena al mundo que nos rodea. Del mismo modo que no todos los médicos investigan, ni todos los químicos están volcados en proyectos de vanguardia, la investigación para un músico es tan sólo una opción entre otras. Pero es allí donde se experimentan nuevas coordenadas y se busca aquello que, algún día, puede ser un mundo compartido por todos. Decidir el qué y el cómo de una investigación es una manera de ofrecer oportunidades a ese futuro: el nuestro y el de quien vendrá después de nosotros. Como estímulo para todo ello, nada mejor que un texto como éste, nunca dogmático y abierto al debate. Porque si algo necesitamos, por encima de todo, es construir ese futuro entre todos.

Introducción

El propósito fundamental de este libro es ayudar a un tipo específico de estudiante superior de música práctica. Aquél que tiene ante sí la obligación de realizar un trabajo o proyecto final, tesina o tesis de primer ciclo (*bachelor*, licenciatura, titulación o grado), segundo ciclo (máster o maestría) o tercer ciclo (PhD, doctorado), pero no quiere hacer una investigación académica de tipo universitario similar a las que se realizan en carreras de musicología o historia del arte. Lo que pretende es elaborar un trabajo de investigación donde su propia práctica musical y proyecto artístico sean el eje fundamental del mismo. Los modelos de investigación que aportamos en este libro pueden ser útiles para el supervisor, director o tutor del trabajo artístico, así como también para las instituciones de educación musical superior interesadas, y para aquellos músicos profesionales que deseen incorporarlos a sus actividades.

Somos conscientes de que este trabajo se inserta en una compleja y pesada discusión intelectual, institucional y artística, sobre la naturaleza de la investigación en artes. La polémica se remonta ya a más de veinte años y tiene pocas posibilidades de resolverse a corto plazo. Entre los aspectos que se discuten encontramos no sólo los métodos y criterios de evaluación o las características y validez "científica" del conocimiento producido. La definición misma de lo que es la investigación artística, como veremos, es ya un problema difícil, polémico y agotador. Inevitablemente, al proponer este libro estamos irrumpiendo en esta discusión y, aún sin desearlo, estamos participando de ella. Quizá por ello, la escritura de este trabajo ha suscitado reacciones muy contrastantes entre diversos colegas. Hay quienes han comentado que es útil, necesario e incluso indispensable. Pero también se nos ha dicho que es una empresa

muy arriesgada, ambiciosa, ingenua e incluso peligrosa.[1] Por ello creemos indispensable aclarar desde el primer momento, que no nos interesa resolver las polémicas en torno a la investigación artística. Lo que pretendemos es, simplemente, compartir nuestras observaciones en relación a cómo se está desarrollando, en algunos centros de nuestro entorno, un tipo singular de investigación asociada al trabajo de instituciones de educación musical superior. Nuestro propósito es organizar y exponer ordenadamente estas observaciones y proponer ideas prácticas y útiles para su desarrollo. Entre las experiencias que queremos compartir, se encuentra nuestro trabajo propio como investigadores-artistas o directores de este tipo de proyectos.

Los motivos que nos han llevado a escribir este libro radican en nuestras actividades y necesidades profesionales. Úrsula San Cristóbal es músico, performer e investigadora que desde hace algunos años desarrolla propuestas de investigación artística. Para ella es importante desarrollar estrategias prácticas que le permitan comprender mejor su trabajo y que al mismo tiempo contribuyan a que otros artistas puedan canalizar sus inquietudes a través de la investigación. Rubén López Cano, por su parte, es profesor de metodologías de la investigación en la *Escola Superior de Música de Catalunya* (Esmuc) en los niveles de grado y máster, y ha recibido el encargo de colaborar en el desarrollo de una investigación que se adapte a las características de un centro de música práctica como la Esmuc. A través de intercambios con colegas de diversos países iberoamericanos hemos constatado que algunas de las preguntas que nos hacemos son compartidas por muchos profesores y estudiantes hispano y luso parlantes. Por este motivo, hemos decidido desarrollar estas propuestas basadas en nuestras experiencias y las experiencias de nuestros colegas europeos, y promover en el espacio hispanoparlante, como otros autores ya han hecho antes que nosotros, el desarrollo de una serie de modelos de

[1] Peligrosa porque, se nos ha dicho, podría ofrecer engañosas definiciones certeras, métodos específicos y criterios concretos, para un campo que todavía está en formación y en abierta discusión.

investigación propios de los profesionales de la música práctica (Zaldívar 2005; Zaldívar 2006; Zaldívar 2008; Muntané, Hernández y López 2006; Asprilla 2013).

Una oportunidad a la investigación artística

Pese a los problemas y contradicciones del discurso de la investigación artística que veremos más adelante, creemos que su implantación y difusión está repleta de oportunidades. El espíritu crítico que toda empresa de investigación conlleva seguramente permitirá actuar sobre aquellas áreas que puedan impedir el avance hacia nuevos derroteros formativos y creativos dentro de los conservatorios y prácticas musicales habituales. Del mismo modo, puede ser un excelente revulsivo que permita a músicos y artistas contactar con necesidades y aspiraciones sociales. Además, si bien es comprensible alguna critica que asocia la investigación artística con las transformaciones recientes en los modelos educativos e incluso en los ajustes económicos y sociales que apuntan a generar una sociedad más domesticada, dócil e irreflexiva, con menos capacidades de superación personal y de aspirar a modelos y actitudes vitales más allá del tardo capitalismo, estamos convencidos que la investigación artística también puede colaborar a entorpecer este proceso, si no a revertirlo. No es banal la observación de Steyerl (2010) en el sentido que la investigación artística posee numerosos antecedentes históricos que podemos actualizar *en pro* de una *estética de resistencia* crítica que abogue y trabaje por un mundo mejor.

Sin embargo, la adopción de la investigación artística en los centros de enseñanza y prácticas musicales, debe, en nuestra opinión, optar por ciertos movimientos estratégicos que la adapten a la realidad y garanticen la obtención de resultados satisfactorios a mediano plazo, superando las trayectorias erráticas que revisaremos en el siguiente capítulo. En primer lugar, creemos que la investigación artística está llamada a crear un nuevo perfil de músico que no puede sustituir de golpe a los tradicionales ni debe pretender

ser mejor. Es un perfil simplemente diferente y con habilidades específicas. Consideramos importante que la investigación artística sea una alternativa entre otras y no una obligación prescriptiva e inamovible. Consideramos sano y productivo que comparta espacio con actividades tradicionales del conservatorio o con la investigación académica habitual y debemos asumir que no todos quieren o pueden integrarse a ella. Más allá de eso, quienes trabajamos para desarrollarla, hemos de cuidar que sus contenidos y prácticas sean atractivos para una amplia cantidad de músicos curiosos.

¿Por dónde comenzar?

Ahora el problema es, cómo estimular su desarrollo. ¿Por dónde empezar? En nuestra opinión, lo primero es distinguir la investigación artística de la creación artística y de la investigación puramente académica.[2] Es muy importante subrayar que, como señalan Borgdorff y Schuijer (2010), "aunque la investigación puede llevarse a cabo en estrecha relación con la práctica artística, no son cosas idénticas". Coincidimos también con ellos cuando afirman que "una rama artística de la investigación no tiene por qué ser desarrollada a partir de cero, ni tampoco la investigación como tal, debe contradecir la naturaleza del arte" y que la tarea es crear "un punto intermedio entre las disciplinas artísticas, en las que la investigación habitualmente procede de manera informal, y la investigación entendida como una disciplina. Para decirlo de otra manera, tratamos de conferir cierta disciplina a lo informal" (Borgdorff and Schuijer 2010, 15). Estamos de acuerdo también en que las competencias básicas de la investigación, como las habilidades de argumentación, la formulación de preguntas, el trabajo con la información y su exposición, deben cultivarse desde los cursos iniciales del primer ciclo en todas las asignaturas, incluyendo la de instrumento (Borgdorff and Schuijer 2010, 17). No estamos de acuerdo, sin embargo, en la negativa a proponer recursos y estrategias prácticas para desarrollar estos puntos: "cuando hablamos

[2] De esto último hablaremos en el capítulo 2.

de la integración de la investigación en el dominio artístico, debemos pensar no tanto en traer nuevas prácticas a ese dominio, como en apoyar y canalizar las energías que ya están allí" (Borgdorff and Schuijer 2010, 15). Consideramos que esa "canalización" y "apoyo" deben traducirse en herramientas, instrumentos y estrategias prácticas que permitan desarrollar este trabajo. La investigación artística entendida como una actividad especial en el seno de instituciones de formación musical superior, donde los objetivos y métodos de la práctica artística tienen un lugar preponderante y negocian con aquellos de la investigación en humanidades y ciencias sociales, requiere de la adquisición y puesta en práctica de habilidades y conocimientos específicos. Éstos no tienen por qué invadir de manera abusiva las idiosincrasias artísticas tradicionales. Por el contrario, para que colaboren con el tránsito de la práctica informal a la formalización, tienen que ser accesibles, fácilmente adoptables y, muy importante, tienen que ser atractivos e interesantes, repletos de posibilidades que llamen la atención del artista, que le motiven a ampliar sus *modus operandi* habituales y le entusiasmen a recorrer nuevas vías de creación y conocimiento.

Estamos convencidos de que la teoría que podamos aportar, inexorablemente debe emerger y dialogar con las prácticas actuales. Hemos de analizar continuamente lo que hacen nuestros estudiantes en los centros, detectar sus necesidades y colaborar con ellos, desarrollando instrumentos metodológicos y heurísticos para que puedan desenvolverse mejor. Pero también vale la pena ser más activo, inventar y sembrar ideas, provocaciones, difundirlas entre estudiantes y colegas, evaluando el eco que puedan llegar a tener. Como actividad crítica, la investigación debe analizarse a sí misma de manera permanente (Steyerl 2010), de tal suerte que las necesidades, prácticas habituales, ideas nuevas e instrumentos metodológicos propuestos, sean revisados, criticados y renovados continuamente.

Objetivos, alcances y límites de este libro

En este libro nos ocuparemos de la investigación artística en música en el contexto de instituciones de educación musical superior como universidades o conservatorios. Esto quiere decir que nos interesa cómo se concilian los protocolos y requerimientos académicos con la idiosincrasia de los músicos y las particularidades del trabajo de creación artística. Este escrito se focaliza principalmente en los trabajos finales exigidos para la obtención de un grado superior en música ya sea de primer, segundo o tercer ciclo. En la medida de lo posible incluiremos ejemplos de trabajos de profesores o investigadores. Por razones de extensión, quedan fuera de nuestro estudio los trabajos que realizan músicos y creadores experimentales fuera de espacios institucionales.

No pretendemos resolver de una vez por todas los múltiples dilemas de la investigación artística en música y sólo queremos proponer algunas estrategias prácticas para su desarrollo. No pretendemos dar una definición unívoca de lo que es o debe ser la investigación artística, sino proponer un punto de partida práctico, documentado y eficaz, desde nuestra comprensión de lo que está pasando en nuestro entorno. Más que una definición de lo que es la investigación artística en música y una narrativización de sus métodos y protocolos, lo que proponemos es compartir una comprensión particular, pero efectiva, de algunas de sus prácticas. Este trabajo no prescribirá normas ni métodos taxativos, su objetivo es mucho más modesto: a partir de la revisión de proyectos concretos intentaremos localizar y explicitar algunas tendencias, algunos modelos y un puñado de estrategias metodológicas que ilustran lo que está sucediendo realmente en la práctica. Por esta razón, los ejemplos mencionados en el libro se basan en casos reales.

No queremos prescribir recetas, pero sí manifestar nuestro cansancio ante las infructuosas especulaciones epistémicas sobre la "generación de un nuevo paradigma de conocimiento" (Haseman 2006) que no acaba de definirse. En respuesta a ello, simplemente

pretendemos ejercer nuestro derecho a ponernos a trabajar en una ruta firme que necesitará corregirse y reorientarse más de una vez en el futuro. Lo que aquí proponemos no pretende agotar el espacio y acción de la investigación artística, sino compartir un punto de inicio para que cada artista-investigador plantee sus propios desafíos y cada centro o institución imponga sus propios límites. No nos proponemos hablar por "la investigación artística" en general. No pretendemos apropiarnos de su discurso pero sí dar una opinión crítica sobre él. Todo lo que se dice aquí es de nuestra responsabilidad. Nuestras propuestas no representan a ninguna institución y hablamos sólo desde nuestra experiencia. Nuestra tarea es posicionarnos en el lugar del estudiante, profesor o cargo institucional común y corriente que necesita un punto de inicio a un mundo ignoto que, pese a su naturaleza amorfa y en muchas ocasiones frustrante, creemos que tiene mucho que ofrecer. Por supuesto, pensamos que todo lo que se dice aquí está sujeto a revisión crítica; tiene que ser testado para aprender de la práctica y reformular, corregir y crear nuevas estrategias más detalladas y eficaces. Nada nos hará más felices que los contenidos propuestos en este trabajo sean rebasados rápidamente por nuevos libros y escritos más actualizados.

Descripción del libro

El primer capítulo, *El dilema de la investigación artística*, ofrece una síntesis de las controversias y polémicas que rodean el discurso de éste tipo de investigación. Haremos un pequeño diagnóstico de los elementos que hacen confuso este discurso para luego olvidarnos completamente de él y comenzar un trabajo que consideramos más productivo. *Investigación, investigación musical e investigación artística en música*, el capítulo segundo, ya es más operativo y apunta a la propuesta de este libro. En él se reflexiona sobre las características principales de la investigación en general y la que atañe al trabajo artístico en particular. Evitando las definiciones contundentes que pueden llamar a engaño, realizaremos una

pequeña cartografía de prácticas de investigación que orbitan en el ámbito de la creación artística y las distinguiremos de aquellas que son más cercanas a las tradiciones académico-universitarias. Partimos de tipos de proyectos comunes en los centros de enseñanza musical superior de nuestro entorno. El objetivo es reconocer cuándo el elemento artístico práctico cobra importancia y jerarquía en una empresa de investigación.

La segunda parte del libro, *Problemas e instrumentos*, es la que más se prodiga en ofrecer instrumentos prácticos y estrategias para adentrarse en la praxis de la investigación artística en música. El capítulo tres enfatiza de nuevo las diferencias entre investigación artística y no artística. En él se señalan los elementos fundamentales del protocolo o plan de la investigación. En el capítulo cuatro comenzamos la revisión de los elementos del plan, para luego abordar cómo se pueden desarrollar y formalizar en una investigación centrada en lo artístico. El capitulo cinco aborda el tema de *títulos y subtítulos* donde se aportan herramientas para comprender la estructura formal de un trabajo de investigación. El capítulo seis aporta estrategias para la formulación y depuración de *preguntas de investigación*. El séptimo ofrece información sobre las principales *tareas de investigación* o *estrategias metodológicas* generales observadas en varios de los proyectos analizados. Éstas, en lo fundamental, no se distinguen mucho de las metodologías habituales de la investigación académica y se fundamentan en tres áreas: *investigación documental*, *métodos cuantitativos* y *métodos cualitativos*. El capítulo ocho es más propositivo pues analiza algunas estrategias básicas para convertir la *práctica musical en recurso metodológico* para la investigación. En él se explica cómo la actividad artística puede ser informativa, reflexiva, experimental y vehicular en relación de la investigación y se aborda el papel del artista-investigador como objeto y sujeto de la investigación. Se pone especialmente énfasis en el recurso de la *autoetnografía*, que si bien es mencionado en gran cantidad de trabajos sobre investigación artística, nunca es definido ni explicado a profundidad. Después de

señalar las diferencias entre la autoetnografía en la investigación antropológica y la desarrollada en ámbito artístico, se explican algunos recursos y estrategias. De particular interés en esta sección es el trabajo de *experimentación* en la investigación artística. En el capítulo nueve reflexionamos sobre algunos de los productos característicos de la investigación artística: las obras, el escrito y la defensa oral.

La tercera parte del libro, *Tendencias y modelos para la investigación artística en música*, comprende del capítulo once al quince, y describe algunos modelos, tipos de trabajos y diferentes tendencias que hemos encontrado principalmente en proyectos de máster y, en menor medida, de primer y tercer ciclo y algunos postdoctorales. Entre las tendencias que hemos detectado se encuentran: nuevos modelos de concierto y difusión de la música; investigación en torno a la práctica interpretativa; análisis para la interpretación; algunas líneas de investigación en composición y en gestión y promoción de la música.

Esperamos que todo lo expresado en éstas páginas sea oportuno, de interés y utilidad a todos los lectores interesados en este complejo ámbito.

Agradecimientos

Este libro se llevó a cabo gracias a la ayuda otorgada por el Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México, emisión 2013, SC/PFPCC/E29/078/13. Agradecemos también a todos los estudiantes, músicos, artistas, colegas e instituciones que nos aportaron materiales, consejos y críticas en la elaboración de este trabajo.

Primera parte

Principios, confusiones, definiciones

1. El dilema de la investigación artística

Hace algún tiempo que escuchamos hablar de la investigación artística como un nuevo paradigma de investigación-creación llamado a transformar profundamente los modos de enseñanza superior en arte. Los organismos europeos nos la presentan con un discurso celebratorio donde por fin, la práctica artística encuentra su tono y voz dentro de los sistemas institucionales de educación y gestión del conocimiento, así como también dentro de los planes y programas de estudio a nivel superior. Mientras que en Canadá hace años que la *recherche-création* cuenta con programas universitarios, financiamiento, títulos de posgrado y bastante producción, en Europa, este discurso ha proliferado desde finales de los años noventa, a partir de la puesta en marcha del plan Bolonia o proceso de reordenamiento del Espacio Europeo de Educación Superior. Con él, la educación superior queda establecida en tres ciclos, el primero general, conocido como grado, *bachelor* o título superior, el segundo como máster y el tercero como PhD o doctorado. Como cualquier actividad universitaria, cada nivel de estudios ha de culminar con una tesis, proyecto o trabajo final de estudios, equivalente a las tesis universitarias. Sin embargo, se pretende que por su contenido, formato y metodología, estos trabajos se adapten a las características de las disciplinas artísticas. "Se trata de conocimientos tan válidos como los científicos", es una frase recurrente en los cientos de páginas pletóricas de reflexiones epistémicas, ontológicas o filosóficas que abundan en la literatura sobre esta área. La investigación artística no se limita a los trabajos escolares y se pretende que se extienda como una actividad habitual en todos los conservatorios y centros de enseñanza musical superior. Sin embargo, por la coyuntura, parte importante de la reflexión y organización se ha concentrado en los proyectos de fin de ciclo (grado, máster, doctorado, etc).

Mientras tanto, los escasos programas de maestría y doctorado universitarios en música práctica en Latinoamérica suelen establecer formatos académicos más tradicionales y exigir a sus alumnos la elaboración de tesis musicológicas o socio-antropológicas, similares a las que se escriben en facultades de ciencias sociales o humanidades. En Colombia por ejemplo, recientemente comienza a discutirse sobre investigación-creación o investigación artística, en el contexto de un proceso en el cual los centros universitarios que imparten enseñanzas artísticas a nivel superior intentan integrarse al sistema de gestión y financiación para la investigación científica del país. En Estados Unidos el panorama es más complejo, pues en sus universidades hay diversos tipos de grados y orientaciones. Muchos de sus doctorados en música práctica no tienen el rango de PhD o doctorado de investigación. Éste se reserva a áreas como la teoría musical, etnomusicología y musicología. Para la música práctica se tienen los grados de D.M.A o *Doctor of Musical Arts* que tiene un carácter más profesionalizador y no es equiparable al PhD.[3] Por su parte, el personal académico de las facultades de arte y departamentos de música, en muchos casos, cuenta con una amplia tradición administrativa de *homologación*, es decir, que sus creaciones artísticas y composiciones son consideradas como sustitutos de la investigación y computan en ese rubro en los indicadores cuantitativos de producción.

¿Qué es la investigación artística?

Pero, ¿qué es exactamente la investigación artística? Más allá del discurso celebratorio, afirmador y reivindicador de los derechos que tiene el arte a ser considerado un área de conocimiento legítima dentro de la universidad ¿cómo se entiende este modelo peculiar de investigar? En realidad, a la fecha, no hay respuestas claras a esta interrogante. Para unos, constituye un nuevo y excitante universo de trabajo donde confluyen inquietudes, prácticas y modos de pensar tanto de lo artístico, como de lo científico-académico. Para otros, no

[3] La difusión de este tipo de grados en EE.UU ha alcanzado tal relevancia que incluso en Wikipedia existe la entrada "Doctor of Musical Arts", la cual explica al usuario común la diferencia entre este tipo de estudios y el PhD.

es más que un reclamo publicitario sin contenidos medulares, con el que se promocionan másters y doctorados en diversos centros educativos cuyos fondos financieros y objetivos académicos han sido erosionados por las despiadadas reformas educativas de la década de 1990 en Latinoamérica y de los 2000 en Europa. Se le puede considerar también como una instrucción inexcusable dentro de la reorganización educativa nacional o regional como el plan Bolonia. Hay quienes ven la investigación artística como un frente más en la contumaz inserción de las artes dentro de los mecanismos discursivos y de mercado de las industrias culturales, que pretende rentabilizar aún más la práctica artística y conciliarla con la industria del entretenimiento: otro movimiento que ha convertido la pretendida "sociedad de conocimiento" en una economía del conocimiento o *capitalismo cognitivo* que, insaciable, quiere obtener ganancias de todo lo que se le ponga en el camino, incluyendo ya no sólo los productos artísticos, sino también sus saberes, discursos y programas educativos.[4]

En el polo opuesto, algunos consideran precisamente a la investigación artística como un modo de revertir estas tendencias, como una estrategia de resistencia cultural donde el crear investigando está llamado a producir nuevas experiencias cargadas de sentido y un conocimiento crítico, emancipador, rebelde y desobediente, con el cual podemos hacer frente al poder establecido. Otros, más modestos, la viven como una vía de reciclaje profesional, un medio para dotar de una nueva pátina de prestigio al descompuesto rol del profesor de artes con discreto desarrollo artístico, pero con mucho discurso y títulos académicos. O bien como una puerta de acceso a la estabilidad laboral que puede ofrecer la docencia universitaria a un artista cuya actividad económica es siempre incierta. Los más suspicaces la ven como una llamarada de humo para colar las artes en los sistemas de evaluación y gestión del trabajo académico universitario, con miras a obtener también una

[4] Sobre el concepto de *capitalismo cognitivo*, véase Vercellone (2007); Fumagalli y Lucarelli (2007).

tajada de sus fondos públicos concursables. Pero otros la admiran y defienden honestamente como el umbral a través del cual han de formarse los artistas del siglo XXI. Para ellos, la investigación artística es una oportunidad para transformarse profesional y estéticamente, penetrar en nuevas orbitas de diálogo e intercambio intelectual y renovar el papel e importancia del arte en nuestras sociedades, muy particularmente, la fatigada y desde hace tiempo declarada agónica, tradición de la música de arte occidental. También es vista en ocasiones como un estupendo argumento enarbolado para abogar insistentemente, ante ministerios y responsables de educación, que el arte produce conocimiento equiparable en importancia al científico y que por lo tanto, merece la misma consideración. Sin embargo, algunos denuncian que precisamente este argumento se esgrime como movimiento defensivo ante el alarmante retroceso de las humanidades, que se está saldando con el cierre de departamentos universitarios, descrédito social e inanición institucional. Tal vez por ello, algunos artistas prefieren que se les asocie con la ciencia y no con la tradición humanística. Eso también es la investigación artística. En definitiva… ¿qué es la investigación artística?

En 1984 se inaugura uno de los primeros programas de doctorado en investigación artística en Australia.[5] En Europa en cambio, las primeras iniciativas surgen en la década de 1990, de la mano de publicaciones como *Research in Art and Design* (1993) de Christopher Frayling y de la fundación en 1997 de un programa académico en investigación artística en la Kuvataideakatemia de Helsinki, Finlandia. En 1999 se echa a andar el Plan Bolonia, y desde entonces se han sucedido un sinfín de publicaciones, congresos, debates, programas educativos, proyectos de discusión y grupos de trabajo. Pero hasta la fecha "nadie parece saber la respuesta a esta pregunta" (Steyerl 2010). Pese a "prodigiosos esfuerzos puestos al servicio de su clarificación, el término 'investigación artística' sigue

[5] Se trata del doctorado en escritura creativa de la University of Wollongong y la University of Technology (Candy 2006, 4). En Canadá, la investigación artística ha sido ampliamente desarrollada bajo la etiqueta *recherche-création*. Véase Le Coguiec y Gosselin (2006).

siendo vago" (Baers 2011). Si bien algunos autores presentan esta actividad como un "nuevo paradigma" (Haseman 2006, 6), aún no se pueden encontrar obras modélicas que sirvan de referencia, ni investigadores cuyo trabajo haya que seguir minuciosamente, ni tampoco metodologías normalizadas. De hecho, algunos críticos sostienen que no se puede hablar aún de paradigma, pues no existe un Einstein o unas *Demoiselles d'Avignon* en la investigación artística, y que lo único que ha cambiado es el incremento de publicaciones, presentaciones y performances en formato académico en simposios y congresos dedicados a la práctica artística (Solleveld 2012, 79). Con frecuencia se tiene la impresión de que se ha entrado en una especie de "socavón ideológico" cuya definición se transforma una y otra vez dependiendo de intereses puntuales (Baers 2011). La investigación artística parece estar condenada a ser "una de esas múltiples prácticas que se definen por su indefinición" que yacen en un "estado de fluctuación permanente, carentes de coherencia e identidad" (Steyerl 2010).

¿Por qué pese a la prolífica inversión de organismos y al trabajo de especialistas no se puede establecer claramente una definición para la investigación artística? ¿Por qué resulta tan difícil y tortuoso pretender un consenso sobre sus características generales, sus métodos, protocolos, objetivos o especificidades frente a otros tipos de investigación en disciplinas académicas? ¿Por qué, no obstante todos los progresos en su institucionalización, aún existe un vacío en el desarrollo de un pensamiento teórico propio? Y pese a todo, vivimos una eclosión de discurso celebratorio, optimista y feliz sobre la investigación artística. Para entender mejor como podemos afrontar una propuesta de investigación artística en música, útil y operativa, quizá sea necesario dotar de cierta mirada crítica a los discursos de este peculiar espacio de debate.

Tres áreas de debate sobre investigación artística:

- **Epistemológico-abstracta**
- **Ontológica**
- **Político-crítica**

Para algunos observadores, el debate actual sobre la investigación artística a menudo se concentra en tres áreas temáticas. Un primer tipo de publicaciones presentan una tendencia

epistemológica-abstracta y se ocupan de responder a preguntas como ¿Qué significa el conocimiento en el arte? Un segundo tipo se ocupa de cuestiones *ontológicas* y se pregunta ¿Qué es el conocimiento? ¿Qué es el Arte? Un tercer tipo es denominado *político-crítica* y atiende interrogantes como ¿Qué es valorado en la investigación artística? o ¿Qué tipo de trabajo se está proponiendo? (Wilson y Ruiten 2013, 8).

En términos generales, la bibliografía disponible que aborda temas epistemológicos u ontológicos se caracteriza por un discurso sumamente abstracto y complejo, anclado en consideraciones generales de naturaleza filosófica bastante inaccesibles al músico o artista común.[6] El deseo de apropiarse del discurso académico heredero de los paradigmas postmodernos es una constante en estos textos, que continuamente hacen referencia a conceptos y autores de la filosofía de la ciencia de avanzada, como la antimetodología de Feyerabend, a los modelos postcartesianos del conocimiento, como la filosofía rizomática de Deleuze, o a la epistemología postmetafísica de autores como Derrida. Los contenidos, argumentaciones y conclusiones de estos trabajos dan la impresión de estar alejados de las preocupaciones de los interesados en hacer investigación artística, habitualmente menesterosos de consejos y herramientas de aplicación práctica. Más aún, parece que estos escritos estuvieran destinados a los evaluadores, funcionarios o gestores universitarios y que su objetivo fuera legitimar el arte y la actividad artística habitual como una verdadera instancia productora de conocimiento en sí misma.

Sin embargo, no es fácil encontrar en estos escritos discusiones sobre la naturaleza del conocimiento producido por las artes, ni sus semejanzas y diferencias con el conocimiento generado por las ciencias, la tecnología o las humanidades y ciencias sociales. Si bien se mencionan y citan una y otra vez a filósofos y pensadores fundamentales de las humanidades, es notable la recurrencia de

[6] Véanse por ejemplo los trabajos de Hannula, Suoranta, y Vadén (2005); Le Coguiec y Gosselin (2006); Nelson (2009); Smith y Dean (2009); Borgdorff (2012).

argumentos cientificistas: "la investigación científica es el paradigma del cual derivan, tácita o explícitamente, problemáticas relacionadas con la investigación en las artes" (Asprilla 2013, 9).[7] No se suele reparar en la diferencia que distinguen los métodos y discursos de las ciencias por un lado, y de las humanidades por el otro. Da la impresión que el discurso de la investigación artística intenta distanciarse de los longevos vínculos que la práctica y estudio de las artes mantienen con las humanidades; que pretende legitimar su presencia en sistemas universitarios y su consideración como actividad de conocimiento, reduciendo al mínimo su vínculo con un campo de conocimiento que actualmente vive un inocultable retroceso, padece la desaparición de carreras y departamentos, se fusiona con áreas económicamente más rentables o socialmente más prestigiosas por ser "productivas".

Algunos trabajos se proponen explícitamente reflexionar sobre problemas metodológicos (Laurier y Lavoie 2013; Hannula, Suoranta, y Vadén 2005; Teikmanis 2013; Wilson y Ruiten 2013). No obstante, se ha criticado su tendencia a reflexionar desde la abstracción de discursos epistémicos y de la filosofía de la ciencia en lugar de fundamentarse en casos "concretos de resultados de investigación" artística (Solleveld 2014, 78). Es decir, no construyen *teoría* sobre una realidad, sino que tienen un carácter *metateórico,* por lo que tienden a ser prescriptivos, normativos o utópicos. No deja de ser curioso que mientras la investigación artística se presenta como un trabajo cuya característica principal es el papel de la práctica artística en la formulación y solución de problemas de investigación, este tipo de reflexiones metodológicas se fundamentan muy poco en ésta actividad y rara vez mencionan trabajos reales de investigación artística. En este sentido, es difícil encontrar dentro de esta bibliografía trabajos concretos que se conviertan en libros de referencia para cursos y seminarios y que contribuyan eficazmente a la formación de investigadores-practicantes de las artes por medio

[7] Véase también Hannula, Suoranta y Vadén (2005).

de estrategias metodológicas específicas y aplicables a tareas de investigación puntuales.

Por su parte, lo que Wilson y Ruiten (2013, 8) denominan discursos *político-críticos,* que se ocupan de establecer qué es valorado en la investigación artística y qué tipo de trabajo está siendo propuesto, por lo general consisten en la enumeración de ejemplos de investigaciones por medio de resúmenes realizados bien por los propios autores, o bien por las instituciones dentro de las cuales se han desarrollado. Suelen ser proyectos específicos, tesis o trabajos finales de programas de primer, segundo o tercer ciclo. Se caracterizan por ser sumamente descriptivos,[8] por celebrar la enorme diversidad de aproximaciones que dominan el panorama actual de la investigación artística o por poner de relieve la sustentabilidad económica y solvencia institucional de muchas de las propuestas.[9] En estos trabajos no se percibe, sin embargo, la necesidad de analizar los casos descritos; de señalar coincidencias o tendencias en problemas, métodos o resultados entre las investigaciones mencionadas; ni el planteamiento de nuevos problemas de investigación derivados de cada experiencia, ni la reflexión en torno a las metodologías empleadas en cada proyecto o su posible extrapolación a otras investigaciones.

Observadores como Robin Nelson han apuntado que este discurso "no siempre pone de manifiesto claramente lo que constituye la investigación (tan sutilmente distinta de la práctica profesional)" ni muestra "una metodología genérica para distinguir los enfoques" diferentes de las investigaciones "ni ofrece una pedagogía ejemplar para apoyar el desarrollo de nuevos practicantes-investigadores" (Nelson 2013, 4–5). En efecto, cuando se revisan las descripciones de los casos de investigaciones musicales pretendidamente artísticas, por ejemplo en el Polifonia Research Working Group (2010, 54-78), no es posible distinguir qué diferencias

[8] Véase por ejemplo Polifonia Research Working Group (2010); Wilson y Ruiten (2013).
[9] Véase ArtesnetEurope (2010).

existen para los autores entre investigación artística, investigación (etno)musicológica e investigación pedagógica.

En el discurso *político-crítico* aparecen continuamente reflexiones sobre la asimilación de la investigación artística en políticas académicas específicas, así como también las posibilidades de su futura implantación y gestión institucional. Estos artículos suelen abordar las disposiciones legales que impulsan el establecimiento de la investigación artística en contextos determinados.[10]

Volvemos entonces a la pregunta inicial: ¿Por qué ha resultado tan difícil establecer definiciones claras, metodologías y una agenda de trabajo diáfana para la investigación artística en las dos últimas décadas? Creemos que uno de los problemas radica en que su discurso ha pretendido resolver de manera simultánea, problemas muy distintos de una agenda académica, política, administrativa, epistémica muy compleja y a menudo contradictoria que incluye temas tan dispares como los siguientes:

Se ha pretendido resolver simultáneamente problemas muy distintos.

- Abogar por el derecho de las artes de pertenecer al sistema educativo reorganizado según las últimas reformas que priorizan criterios científicos.

- Asumir modelos de trabajo académico preestablecidos que posibiliten esa inserción.

- Intentar que esos modelos no perturben demasiado las pesadas y longevas inercias, idiosincrasias y tradiciones de la academia artística, en especial la del conservatorio de música.

- Asimilar autores y teorías complejos que permitirían a los practicantes de las artes expresarse en términos académicos

[10] Para el caso de España, véase Zaldívar (2005; 2006; 2008).

actuales obteniendo con ello legitimidad y credibilidad en el mundo académico.

- Intentar que los estudiantes de arte asuman esa pesada terminología académica que les resulta ajena y poco estimulante.

- Usar la investigación artística como reclamo para programas de máster y doctorado en los que se admiten a todo tipo de estudiantes de arte, sin evaluar sus habilidades o interés real por la investigación.

- Pretender que la investigación artística sea la única opción para la obtención de un grado en el sistema de educación superior.

Consideramos que estas contradicciones pueden crear una brecha insalvable entre los que defienden la investigación artística frente al *establishment* académico y los artistas-estudiantes que podrían estar interesados en practicarla, quienes necesitan herramientas claras y simples para ponerse a trabajar. Existen también algunas determinaciones contextuales que han hecho más compleja la organización y desarrollo sistemático de esta práctica. En el ámbito de la música, por ejemplo, la Asociación Europea de Conservatorios (AEC) ha evitado ofrecer definiciones precisas para la investigación artística porque las tradiciones en la educación musical superior en la región son tantas y tan diferentes, que cualquier definición concreta tiene el riesgo de dejar fuera a alguno o varios de sus socios. En su lugar, ha decidido colaborar a construir una comunidad de investigadores-practicantes de las artes a partir de reuniones como la Eparm (European Platform for Artistic Research in Music) o la construcción de bases de datos para la interrelación entre sujetos que realizan o supervisan proyectos de investigación artística en Europa. El objetivo a largo plazo, es que estas comunidades, por medio de sus discusiones, sean las que vayan paulatinamente generando definiciones, conceptos, contenidos, criterios etc. En

síntesis, es la comunidad la que estaría construyendo sus propios paradigmas (López-Cano 2013a). Decisiones como esta han provocado que los interesados en la investigación artística, con un perfil sumamente heterogéneo, se organicen en torno a comunidades de investigadores y no a *disciplinas* con definiciones, objetivos y metodologías claras. Este fenómeno ocurre también en campos académicos como los *performance studies*, los *sound studies*, los *big data studies* o las humanidades digitales, que se caracterizan por la generación de ámbitos de estudio post disciplinares muy productivos y con una presencia importante en los entornos académicos, a través de publicaciones, congresos, reuniones académicas de diverso tipo, etc. Pese a que son portadores de un discurso actual y potente, resulta casi impenetrable conocer sus premisas básicas o definir de manera simple sus objetos de estudio, métodos o modos de presentar sus resultados.

La investigación artística es distinta a la creación y docencia.

Por último, se genera un problema muy profundo cuando se argumenta a favor de que toda la práctica artística, en sí misma, sea considerada una actividad de "investigación" (Smith y Dean 2009). Para nosotros, la investigación artística tiene que ser una actividad diferenciada de la creación y docencia y debe ser practicada sólo por los interesados. Aquellos que quieran perpetrar el modelo de músico hegemónico, deberán tener alternativas para su desarrollo y egreso en los centros de educación musical superior.

Pero quien pretenda incorporarse en el ámbito investigador, deberá estar dispuesto a trabajar en pro de un nuevo perfil de músico caracterizado por:

- La reflexión continua sobre su propia práctica artística.
- La problematización de aspectos de su actividad artística personal y de su entorno para ofrecer diagnósticos, análisis, reflexiones y soluciones.

- La construcción de un discurso propio sobre su propuesta artística que ponga en primer plano una argumentación eficaz sobre su aporte personal a la música de nuestros días.

- El abandono de su zona de confort para ingresar en un ámbito lleno de interrogantes e incertidumbres dónde el músico investigador se pone del revés constantemente.

- Su integración a una espiral de producción y discusión de conocimiento que, como toda empresa de investigación, terminará por transformar el *status quo*, es decir, las prácticas artísticas hegemónicas.

Los contenidos de las páginas siguientes no tienen otra pretensión que la de colaborar en las tareas de este músico investigador.

2. Investigación, investigación musical e investigación artística

¿Seremos capaces de resolver de una vez por todas, el dilema de la indefinición del concepto de investigación artística? Seguramente no y ni siquiera intentaremos ofrecer una definición global y contundente de ella. Lo que sí nos propondremos es explorar algunas de sus aristas, aquellas que nos parecen un buen inicio para comenzar a trabajar y abrir rutas productivas.

2.1. ¿Qué es investigar?

La investigación es una actividad académica específica, formalizada y con objetivos propios.

En un conservatorio se "investiga" todo el tiempo: los profesores investigan cuando preparan clase, los estudiantes investigan cuando eligen y estudian determinados repertorios o realizan trabajos escolares, los directivos investigan antecedentes internos o externos al centro para tomar decisiones, los administrativos investigan, etc. Pero de lo que hablamos aquí no es de la noción general de "investigación", sino de un concepto técnico de **investigación** entendida como una a*ctividad académica específica, formalizada*, con *objetivos propios* y distintos a los de la docencia, la creación o la gestión. Muchos textos sobre investigación artística no hacen esta distinción y se basan en nociones de investigación como una actividad general, presente tanto en el quehacer del artista como en la vida cotidiana. (Smith y Dean 2009, 3), por ejemplo, entienden la investigación como un proceso que produce conocimiento generalizable (aplicable a otros procesos) y transferible (que puede ser comprendido y usado por otros en manera congruente con su aplicación original). Para ellos, las obras de arte en sí mismas constituyen conocimiento generalizable y transferible, pero dado que éste no se transmite por vía verbal o numérica, el ámbito universitario tiene reticencias para aceptarlas como productos de investigación legítimos. Creemos que una idea

La investigación artística no se agota en el conocimiento generado por la obra, sino que implica reflexión crítica sobre la práctica artística.

extremadamente general de investigación puede provocar confusiones: si las obras de arte son productos de investigación y la habilidad de investigar la poseemos todos, entonces no habría necesidad de proponer la investigación artística. Por esta razón, es necesario insistir que este tipo de investigación es una actividad específica, cuyo objetivo no se agota en el conocimiento generado por la obra en sí misma, sino que implica la reflexión crítica sobre diferentes elementos de la práctica artística, como el proceso creativo, los hábitos y rutinas de estudio, las influencias teóricas y prácticas, etc.

Una definición más técnica y solvente es asumida por la Asociación Europea de Conservatorios (AEC) que entiende por investigación una "amplia variedad de actividades" de cualquier ámbito de conocimiento, que se dirigen a un estudio o indagación *meticulosa*, *sistemática* y con *conciencia crítica,* que pretenden aportar un trabajo original e innovador y que no se limitan al tradicional *método científico* (Joint Quality Initiative 2004, 3). Esta amplia definición es sumamente operativa para incluir las actividades artísticas. Destacamos algunos elementos de este concepto de investigación: se trata de un *estudio en profundidad*, *sistemático* en su preparación, desarrollo, metodología, obtención y comunicación de resultados, elaborado *conscientemente* y desde una perspectiva *crítica*.

AEC: la investigación es un estudio sistemático, en profundidad y crítico.

Según el Arts and Humanities Research Board (ahora Arts and Humanities Research Council), la investigación académica debe definirse en función de sus procesos más que de sus resultados, de acuerdo a tres principios claves para cualquier tesis doctoral (véase Candy 2006, 2):

1. Se deben definir una serie de preguntas o problemas que serán propuestos en el curso de la investigación. Los objetivos deben ser definidos teniendo en cuenta la ampliación del conocimiento relacionado con las preguntas de investigación planteadas.

2. Se debe especificar un contexto de investigación para las preguntas o problemas planteados. Se debe especificar porqué es importante abordar aquellas preguntas o problemas, qué otras investigaciones las han abordado o las están abordando, y cuál será la contribución del proyecto en ese contexto.

3. Se deben especificar los métodos empleados para plantear y responder las preguntas o problemas de investigación. En el curso del proyecto debe demostrarse cómo se responde a las preguntas y de donde surge el conocimiento nuevo que se está aportando. Se debe explicar también la lógica aplicada en la elección de los métodos e indicar por qué es la más apropiada para responder a las preguntas propuestas.

Estos principios nos pueden servir de marco operativo para insertar la investigación de cualquier tipo, incluyendo la artística.

2.2. Definiendo lo imposible

La necesidad de establecer tipos de investigación en artes se manifiesta inicialmente en el ámbito de las artes visuales y el diseño. Christopher Frayling desarrolló una de las primeras propuestas en 1993, al distinguir tres tipos de investigación: investigación *en* el arte, investigación *a través del* arte e investigación *para* el arte (Frayling 1993). Esta tipología básica ha sido recuperada por diferentes autores, entre ellos Henk Borgdorff, quien la ha difundido ampliamente a través de sus publicaciones (Borgdorff 2012; véase también Teikmanis 2013). A continuación se sintetizan brevemente las características de cada tipo de investigación en música:[11]



La investigación *sobre* la práctica artística es el ámbito más académico y se refiere al trabajo habitual de ambitos como la (etno)musicología, la pedagogía, la psicología y la cognición musical. Es un trabajo que se realiza también en la universidad, pero en el conservatorio se concentra en áreas especificas, acogiendo el

[11] Una primera versión de esta síntesis fue publicada en López-Cano (2013a).

potencial y las necesidades que ofrecen los centros. La investigación *para* la práctica artística produce *conocimiento* o *herramientas* para el desarrollo de la actividad musical en el más amplio sentido, como recursos teóricos y tecnológicos para la creación, interpretación, escucha y estudio de la música. También produce herramientas *conceptuales*, *técnicas* e *instrumentales*. Las *conceptuales* serían nociones teórico-prácticas para la creación, interpretación, análisis, escucha, terapia, enseñanza, etc. Por ejemplo: sistemas de composición o de análisis musical; práctica interpretativa histórica; desarrollos de musicoterapia, edición de partituras, conceptos pedagógicos para la didáctica, estrategias de estudio, enseñanza a todos niveles y destinatarios, etc. Los *técnicos* incluirían perfeccionamiento de técnicas instrumentales tradicionales y expandidas, estrategias de estudio del instrumento e higiene corporal entre otras. Los *instrumentales* comprenderían la creación o perfeccionamiento de instrumentos musicales, *software* para la creación, interpretación, escucha y gestión musical de archivos y colecciones, material de enseñanza como artículos divulgativos, libros didácticos (no de investigación básica, que quedarían incluidos en la investigación *sobre* la práctica artística) o recursos multimedia.

La investigación *a través* de la práctica artística o *investigación artística* propiamente tal, constituye un campo emergente de difícil definición. En general, aborda preguntas y problemas que no pueden ser atendidas en contextos carentes de un nivel de práctica artística alto o sin la participación de profesionales artísticos. Son indagaciones sobre problemas que atañen a la creación artística, que preocupan a la comunidad de creadores y que requieren de su particular experiencia y conocimiento para ser planteados y resueltos. Si bien son estudios abordados por los propios artistas, en muchos casos se trata de proyectos interdisciplinarios con personal artístico e investigador, donde intervienen músicos, científicos, musicólogos, filósofos, ingenieros, psicólogos, sociólogos, etc. (Polifonia Research Working Group 2010).

Como hemos mencionado, la Asociación Europea de Conservatorios (AEC) rehúsa definir de manera estricta y unívoca el concepto de investigación artística, y existen varias razones para ello. Por un lado, la gran variedad de modelos de este tipo de trabajos hace en extremo complejo detectar rasgos comunes que los agrupen al tiempo que los distingan de las investigaciones *sobre* el arte o *para* el arte. Por otro lado, se trata de un área en pleno estado de gestación con propuestas y criterios sumamente cambiantes. Finalmente, es complejo pretender una definición cerrada porque las políticas educativas en cada país son muy distintas. Por esta razón, independientemente de los deseos o prioridades de cada centro o instancia superior de administración educativa como ministerios, son más o menos permeables a aceptar o rechazar la posibilidad de una investigación diferente de los protocolos académicos tradicionales.[12]

Desde el mundo hispanoparlante se han realizado diferentes intentos de definir la investigación artística "entendida no en tanto que investigación *sobre* el arte (lo que ya se da desde disciplinas como la historia o la filosofía, etc.), sino como una tan necesaria como valiosa investigación *desde* el arte" (Zaldívar 2006). Para Zaldívar se trata de una investigación que:

> [...] no se centra en el objeto artístico, ni en el documento que lo explica de una u otra manera, ni en la biografía del creador, ni en la respuesta del público o el eco en sus diversos medios de difusión y múltiples interpretaciones. La investigación 'desde el arte' se centra en el propio proceso de creación [...] (Zaldívar 2008).

La profesora colombiana Ligia Asprilla va más allá y sostiene que se trata de:

> [...] una indagación que realiza un artista desde su formación disciplinar, su ejercicio profesional y/o su experiencia

[12] Comunicación personal de Joan Albert Serra, Coordinador de Relaciones Institucionales e Internacionales de la Esmuc hasta 2013.

> pedagógica; propicia que una práctica artística sea permeada y refundada por el conocimiento reflexivo, a la vez que se compromete a generar referentes conceptuales, teóricos, analíticos y creativos que impacten el campo cognitivo, artístico, académico, educativo, productivo, social y/o cultural [...] La investigación artística [...] excede la relación del artista con la obra, así como el estudio de las obras y sus contextos; puede desarrollarse alrededor de elementos creativos, lenguajes artísticos, áreas disciplinares, procesos creativos, prácticas culturales, contextos de la creación, campos conexos al arte o en ámbitos multi, inter o transdisciplinarios [...] (Asprilla 2013, 5).

Ambas aproximaciones nos parecen válidas en ciertos aspectos. Sin embargo, consideramos que aquello que se puede llamar investigación artística en música, es mucho más diverso e inaprensible. Dada la evidente disparidad de aplicaciones, definiciones y prácticas que actualmente reciben este nombre, las comisiones europeas tienen que admitir que la investigación artística se ha convertido en "un concepto sombrilla" que se refiere a "actividades de investigación con base en un conocimiento y apariencia artísticos" capaces de ser incorporadas en el conservatorio (Polifonia Third Cycle Working Group 2007, 16). Si bien no podemos plantear una definición taxativa, podemos comenzar a explorar algunas de sus características que suelen ser señaladas recurrentemente en la bibliografía disponible y que en nuestra opinión, no solo merecen mayor atención sino también un desarrollo conceptual e instrumental que posibilite su aplicación.

El punto inicial es una pregunta de investigación específica. Su solución requiere de tareas de investigación insertas en diferentes metodologías.

Toda pesquisa parte de una pregunta de investigación específica y clara. Para responderla hay que desarrollar una serie de tareas de investigación que se insertan en diferentes metodologías. Entre las metodologías más usadas en la investigación musical general, están la investigación documental (detección, lectura y estudio de libros, revistas, diarios, CDs, DVDs, material multimedia,

etc.), los métodos cualitativos como la observación, la entrevista, las historias de vida, los grupos focales o la autoetnografía, y los métodos cuantitativos como la estadística o la experimentación. Si tuviéramos que señalar algunos de los aspectos que distinguen la investigación artística de la investigación musical en el seno de las ciencias y humanidades, podríamos decir que ésta se caracteriza, entre otras cosas, por el tipo de preguntas de investigación que se formula, el papel de la práctica artística dentro del proceso, las competencias y habilidades específicas requeridas para desarrollarla y las fuentes de información que emplea.



Las preguntas de investigación van dirigidas a problemas de la práctica artística de compositores e intérpretes. Intentan responder a inquietudes vinculadas estrechamente a la creación y que pueden ir desde consideraciones sobre la técnica instrumental, hasta las intenciones creativas del compositor o instrumentista, abarcando también aspectos como los modos de *performance* musical, las relaciones con el público o consideraciones estéticas. Una parte sustancial de las preguntas sólo pueden ser respondidas por medio de la práctica artística en sí misma, por lo que también se le suele llamar *investigación basada en el arte* (*art based research*, véase, Knowles y Cole 2008; McNiff 2008; Leavy 2009; Rolling 2013).[13] Otras denominaciones que intentan contextualizar la relevancia de la práctica son: *investigación dirigida a la práctica* (*practice-led research*),[14] *práctica dirigida a la investigación* (*research-led practic,*

[13] La definición de la *investigación basada en el arte* (*art based research*) también carece de consenso. Por ejemplo, para McNiff (2008, 29) se trata del "uso sistemático del proceso artístico, la realización efectiva de las expresiones artísticas en todas las diferentes formas de las artes, como una forma primaria de examinar y comprender la experiencia tanto de los investigadores como de las personas involucradas en sus estudios". Mientras en otro capítulo del mismo libro, Finley la considera como una metodología "radical, ética de investigación revolucionaria que es futurista, socialmente responsable y útil para dirigirse a las inequidades sociales", también es una forma de pedagogía de la *performance* y puede "explorar múltiples, nuevos, y diversos caminos de entender y vivir en el mundo" (Finley 2008, 71).

[14] Linda Candy define la *Practice led research* como aquella investigación que conduce a nuevas comprensiones sobre la práctica. Este tipo de trabajo se ocuparía de la naturaleza de la práctica y generaría un conocimiento que tiene un carácter operativo para tal práctica. Los resultados pueden ser completamente descritos en el texto de la tesis, sin que sea necesaria la inclusión de una obra de arte. La investigación tiene por objetivo generar conocimiento sobre la práctica o dentro de la práctica. En este caso, la práctica constituye una parte integral del método (Candy 2006, 2). Por otra parte,

véase Candy 2006; Nelson 2009; Smith y Dean 2009)[15] y *práctica como investigación* (*practice as research* véase Kershaw et al. 2011).[16] El papel de la práctica artística dentro del desarrollo de la investigación es múltiple. Por un lado, los hábitos y prácticas habituales de estudio y creación en la interpretación o la composición, son una fuente de información tan válida como la bibliografía, las entrevistas o las encuestas. Por ello es necesario desarrollar métodos de registro del trabajo artístico propio y fomentar la reflexión continua sobre ellos.[17] Por otro lado, la práctica artística es también el espacio donde se prueban ideas y conceptos producidos en el proceso de reflexión. Dentro de este espacio es crucial la noción de *experimentación*.[18] Por último, para el músico práctico, una manera fundamental de pensar el mundo es desde su instrumento o su ejercicio compositivo. De este modo, "no sólo las preguntas de investigación emergen de la práctica artística, sino que también se resuelven a través de ésta, el bucle de retroalimentación práctica/reflexión juega un importante rol en las diversas aproximaciones metodológicas" (Polifonia Research Working Group 2010, 55).

Por otro lado, la investigación artística en música sólo puede ser desarrollada por un artista práctico, ejerciendo sus competencias específicas en un entorno de docencia y práctica artística como es un conservatorio. Si el proyecto o preguntas pueden ser atendidos por un musicólogo o historiador del arte que no ejerzan como

---

Smith y Dean señalan que el término *practice-led* es empleado para indicar al menos dos cosas: que la obra creativa es en sí misma una forma de investigación que genera resultados de investigación detectables y que la práctica creativa puede conducir a una visión específica de investigación, susceptible de ser generalizada y redactada como una investigación (Smith y Dean 2009, 5).

[15] Con el concepto *research-led practice*, Smith y Dean se refieren a que la investigación académica también puede conducir a la creación artística (Smith y Dean 2009, 7)

[16] La *práctica como investigación* indica los usos de procesos creativos prácticos como métodos de investigación (y metodologías) por derecho propio, por lo general, aunque no exclusivamente, en asociación con universidades y otras instituciones de educación superior (Kershaw et al. 2011, 64).

[17] En la bibliografía habitual, se vincula este tipo de trabajo con la autoetnografía (Fortin 2006). Sin embargo, existen profundas diferencias entre la autoetnografía practicada en la investigación artística y la que se aplica en ciencias sociales y humanísticas. Véase la sección 8.3 para una discusión más profunda sobre este tema.

[18] Véase la sección 8.6.

compositores o intérpretes prácticos, es muy probable que no se trate de investigación artística. Ahora bien, es importante tener en mente que en los conservatorios europeos no se realiza exclusivamente investigación artística y que no estamos obligados a limitarnos a ella. De hecho en estas instituciones se realiza una significativa investigación en pedagogía, teoría musical y (etno)musicología, y no consideramos conveniente que renuncien a estas tradiciones. Creemos, sin embargo, que es necesario distinguir entre diferentes áreas de investigación para detectar sus requerimientos e impulsar su desarrollo.

Las fuentes de información que sustentan la investigación artística son las mismas de otro tipo de investigaciones: la obtenida desde documentos o a partir de metodologías cuantitativas y cualitativas. No obstante, en esta modalidad artística tienen la misma validez y autoridad aspectos como: opiniones de músicos destacados expresados en conferencias o entrevistas, ya sean éstas preexistentes o realizadas *ex profeso* para la investigación; las soluciones que músicos reconocidos dan a problemas artísticos y su registro a través de anotaciones en partituras, grabaciones en discos o vídeos; la información que el investigador puede obtener de la observación y reflexión de la propia práctica artística; etc.

2.3. Localizando la investigación artística en música

Hagamos un breve mapeo conceptual por las zonas de la investigación musical para localizar aquellas en las que orbitaría la investigación artística. Imaginemos una estudiante de violín de un conservatorio de nuestro entorno.[19] Como requisito para terminar sus estudios de titulación o máster, se le exige que realice un concierto, que elabore un trabajo escrito relacionado con el mismo concierto y que haga una defensa oral del trabajo escrito. Estos son requerimientos habituales. Entre las piezas que tocará se encuentra la *Sonata 4 en do menor* BWV 1017 de Bach, original para violín y clave,

[19] Esta sección es una versión modificada de López-Cano y San Cristóbal (2014).

que interpretará con un violín moderno y con acompañamiento de piano.

Una primera opción de trabajo de investigación sería elaborar una especie de notas al programa. En ellas hablaría un poco de la biografía de Bach, del contexto histórico de la composición y quizá algunos apuntes críticos recogidos en otros comentarios a CDs, en la web y en la bibliografía de referencia. En esta modalidad las preguntas de investigación se limitarían a una información básica suficiente para satisfacer la curiosidad de cualquier melómano y es poco probable que se produzca conocimiento nuevo. Para muchos centros este tipo de trabajo es válido y suficiente pues lo importante es que el estudiante "toque bien" y no que "hable" sobre la música. En muchos casos, se argumenta enfáticamente que la actividad artística es en sí misma generadora de conocimiento por lo que debe ser reconocida como un modo de investigación. A esta argumentación la llamamos *homologación*: se quiere convencer que las prácticas artísticas habituales son investigación, por lo que deben homologarse ambas actividades para todos los efectos. Hemos de reconocer que una parte importante del discurso de la investigación artística (Smith y Dean 2009; Haseman 2006) defiende la homologación argumentando un discurso epistemológico sofisticado en el que se mencionan una gran cantidad de complejas teorías y autores contemporáneos, aunque en ocasiones desde interpretaciones bastante singulares. La homologación no prevé ninguna transformación o cambio de las prácticas habituales del músico práctico. Esta operación se refuerza con posturas como las de Borgdorff y Schuijer que si bien puntualizan que existe una diferencia entre creación e investigación artística, no ofrecen recursos metodológicos para transitar, en términos formales, del trabajo de creación a uno de investigación (Borgdorff y Schuijer 2010, 19).

Homologación: **las prácticas artísticas constituyen una investigación en sí mismas.**

Puede darse también el caso opuesto, que a la misma estudiante se le exija un trabajo de investigación de formato académico. En este caso tendría que realizar una investigación

bibliográfica exhaustiva para detectar, obtener y estudiar textos musicológicos sobre la sonata. Su trabajo escrito incluiría, por ejemplo, detalles biográficos y contextuales sobre las circunstancias de composición de la obra, pero no como lo haría para las notas al programa, sino a un nivel mucho más especializado donde gran parte de sus afirmaciones tendrán que respaldarse en fuentes musicológicas autorizadas. También se ocuparía de meticulosos análisis formales de la pieza, discusiones filosófico-estéticas o valoraciones críticas de la obra. Es posible que en su investigación bibliográfica se encuentre con artículos que señalan las similitudes del primer movimiento de la sonata, *siciliano*, con el aria "Erbarme dich" de la *Pasión según San Mateo,* BWV 244, en la que Pedro se arrepiente de haber negado tres veces a Jesús e implora su perdón: "Ten piedad de mí, Dios mío, advierte mi llanto | Mira mi corazón y ojos que lloran amargamente ante Ti | ¡Ten piedad de mí!". De este modo, su escrito podría contener secciones que aborden las técnicas de parodia detectadas en la composición de la pasión, en base a artículos como los de Brainard (1969). Podría también establecer relaciones intertextuales entre estas obras y pinturas de la época que representan este episodio bíblico.
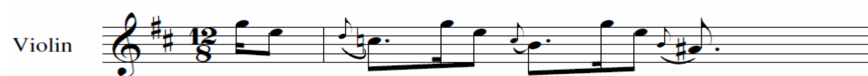


Figura 1. J.S. Bach, Aria "Erbarme dich, mein Gott", ***Pasión según San Mateo*****, BWV 244, violín solista. Compases 2-3**



Figura 2.El Greco, ***Las Lágrimas de San Pedro*** **(1580-1586). Detalle.**

Del mismo modo, se podría adentrar en algunos de los problemas culturales que aborda la musicología contemporánea y hacer eco de los complejos temas de subjetividad en música, citando y estudiando trabajos como los de Cumming (1997; 2000) que inspecciona los aspectos de subjetividad involucrados en el tema del llanto en la parte de violín de "Erbarme dich", e intentar aplicar estas reflexiones al primer movimiento de la sonata. Siguiendo en esta línea, quizá realice algunas interpretaciones hermenéuticas basadas en las relaciones intertextuales entre las dos obras. Aquí las preguntas de investigación se harían más complejas y podrían ir desde ¿Cuáles son las características formales de la sonata BWV 1017 de Bach? hasta ¿Cómo son los vínculos entre el primer movimiento de la sonata BWV 1017 y el aria "Erbarme dich"? o además de las relaciones formales entre ambas, ¿Es posible establecer alguna relación de significado entre ellas? Como es evidente, este tipo de trabajo responde a una investigación musicológica que puede realizar un teórico o historiador del arte sin necesidad de recurrir a los conocimientos o habilidades del músico práctico. Estamos ante un caso de *asimilación.*

Asimilación:
Exigencia institucional de que el músico realice un trabajo propio de la investigación académica universitaria.

La *asimilación* es la exigencia institucional que se le hace al músico práctico de realizar un trabajo con los principios, formatos y criterios propios de la investigación académica universitaria, pasando por alto sus peculiaridades formativas, profesionales e intereses. En muchos casos y por diversas razones, esta asimilación se presenta a manera de *musicología encubierta*: el discurso institucional afirma que se trata de investigación artística pero en realidad sus exigencias, por alguna razón, tienen que someterse a los modelos universitarios habituales. A la homologación se le puede acusar de perezosa y poco ambiciosa, de claudicar en el intento de hacer del músico un profesional cultivado y crítico que vaya un poco más allá del mero ejercicio de interpretar o componer. Podríamos decir que la homologación es *arte sin investigación*, mientras que la asimilación es *investigación sin arte*. Ninguna de las dos alternativas es negativa

en sí misma. La posibilidad de aplicarlas depende de cada centro, pero ¿Es que no hay otras vías de investigación para los especialistas en la creación e interpretación musical?

Pensemos ahora en otro escenario. En éste, la estudiante, más allá de aspectos biográficos, históricos o analíticos, decide dedicar su trabajo al estudio de versiones de la sonata BWV 1017 de Bach a través de diferentes grabaciones, tanto en instrumentos modernos, como en interpretaciones históricamente informadas con instrumentos de época. Usando un *software* para la visualización de sonido y comparación de archivos sonoros como Sonic Visualiser,[20] compara fraseos, articulaciones, elección y gestión del tempo, los diferentes estilos de gestionar el vibrato, las cesuras entre frases e incluso podrá describir los estilos interpretativos de cada violinista. Si analiza un corpus de grabaciones considerablemente grande, podría realizar un estudio comparativo de estilo cuantitativo, como los realizados por José Bowen o Daniel Leech-Wilkinson (Bowen 1996; Leech-Wilkinson 2009; 2010), o las colaboraciones habituales del International Symposium on Performance Science (Williamon y Da Costa Coimbra 2007; Williamon, Edwards y Bartel 2011; Williamon, Pretty y Buck 2009; Williamon y Goebl 2013). Aquí las preguntas de investigación se concentrarían en aspectos propios de la interpretación: ¿Cómo ha cambiado la elección de tempo en la interpretación de la sonata a lo largo del siglo XX? Además de las diferencias de estilo en la gestión del vibrato o de la articulación, ¿Existen algunas coincidencias entre el fraseo de las versiones con instrumentos modernos y las que usan instrumentos de época con criterios históricos?

Evidentemente, un proyecto de esta naturaleza se aproxima mucho a las competencias exclusivas de un intérprete musical. Sin embargo, el hecho que se haga de la *performance* musical el objeto de estudio principal, no implica que el proyecto en sí mismo

[20] El programa gratuito y de código abierto se pude descargar en http://www.sonicvisualiser.org/.

contenga metas artísticas. Este trabajo bien podría realizarlo un musicólogo con un buen historial en la práctica instrumental no profesional y con la suficiente sensibilidad: el estudio de los procesos artísticos puede realizarse también desde los modelos de investigación académica.

Algo que el musicólogo no podría hacer, sin embargo, es emplear un estudio comparativo de las diversas versiones como el anterior, para *informar* su propia interpretación de la sonata. En este tipo de proyecto, la estudiante podría analizar diferentes interpretaciones de un determinado pasaje del primer movimiento de la sonata en grabaciones de varios violinistas y discutir sobre su impacto en la expresividad general del *siciliano*. Si por ejemplo, su *intención artística* es establecer un nexo de significación entre el *siciliano* y el aria "Erbarme dich", si desea expresar algunos afectos complejos como el arrepentimiento, la culpa o el dolor, quizá podría evaluar qué soluciones interpretativas son las más convincentes, no ya desde el punto de vista de un musicólogo o académico reconocido, sino desde su propio gusto musical, su intuición y criterios artísticos que aplicará a su propia interpretación. En este caso, las preguntas de investigación se transforman sensiblemente: ¿Cómo expresar el arrepentimiento y la culpa en el primer movimiento de la sonata BWV 1017 de Bach? ¿Qué aspectos del fraseo, articulación o tempo colaboran con esa expresividad? Aquí ya entramos en el espacio de la investigación artística.

Pero podemos ir más allá. A nuestra estudiante le puede interesar experimentar por ella misma diferentes posibilidades de expresión de la culpa o de cualquier otro afecto en esta sonata. Entonces ha de *probar* en su propio instrumento, distintos modos de fraseo, articulación o agógica en el violín y elegir entre éstos el que considere más apto para la expresividad que quiere lograr. Metodológicamente tendría que elaborar un marco de experimentación en el que debería definir qué es exactamente lo que quiere probar; diseñar y definir cómo va a realizar las diferentes

pruebas y cómo las va a registrar en audio y/o vídeo. Luego tendrá que analizar cada prueba por ella misma, con la ayuda de otros observadores o bien buscar la opinión de un grupo más amplio de individuos (especialistas o no) a través de encuestas y cuestionarios donde, para cada una de sus propias interpretaciones de cierto pasaje, pregunte al encuestado cosas como "elija qué tipo de afecto le sugiere cada una de estas interpretaciones: a) melancolía; b) culpa; c) serenidad; d) perturbación; e) tristeza, etc."

Otra vía para un proyecto similar, se daría si la estudiante estuviera interesada en algunos aspectos de la interpretación históricamente informada y deseara saber qué dicen los tratados de la época y manuales recientes sobre la interpretación de un siciliano como el de esta sonata. Supongamos que no le interesa tocar un instrumento histórico, sino adaptar algunos elementos de la interpretación históricamente informada a su instrumento y gusto musical. La estudiante debería entonces leer tratados históricos y manuales recientes de interpretación y resumir su contenido. En su escrito nos informará cómo los aplicó en su interpretación y en el concierto escucharíamos la eficacia de su elección interpretativa y su correspondencia con lo prescrito en los manuales. Es muy probable que el trabajo escrito adquiera el formato de una memoria: la estudiante *informa retroactivamente* sus elecciones artísticas durante el proceso de montaje de la obra.[21]

Pero existe también la posibilidad que la violinista no sólo lea tratados y manuales, sino que recurra a algunas grabaciones con intérpretes reconocidos de la música antigua y compare cómo han resuelto algunos pasajes, fraseos u ornamentaciones y coteje estas soluciones prácticas con lo que dicen los tratados. Intentaría responder a las preguntas: ¿La práctica de la interpretación históricamente informada sigue consistentemente las prescripciones de los tratados y manuales de interpretación histórica? ¿Existen

[21] Sobre la memoria y otros tipos de escritura, así como los modos de relación entre obra o performance artística y trabajo escrito en investigación artística, véase la sección 9.2.

diferentes maneras de interpretar una misma instrucción? ¿Hay soluciones interpretativas de ejecutantes reconocidos de la música antigua que no se apeguen a ninguna prescripción histórica, sino a su gusto o a alguna tradición moderna? En este caso empleará de nueva cuenta las grabaciones como fuente de información similar a la bibliografía.

Pero nuestra estudiante puede ir aun más lejos. Puede intentar un análisis interpretativo de las soluciones escuchadas y proponer algunas alternativas para apropiarse de cada una de las prescripciones de interpretación encontradas en los manuales y tratados, y experimentar con ellas hasta encontrar la ruta que más se adecue a su gusto o intenciones expresivas. De este modo establecería un diálogo y un proceso de negociación estética que comprendería tratados y manuales (fuentes musicológicas), la realidad de las prácticas de interpretación (fuentes prácticas de interpretación musical) y su propia experiencia, gusto, subjetividad y proyecto artístico de interpretación (fuente autoetnográfica). Este último caso es un excelente ejemplo de cómo en la investigación artística, la práctica se convierte en fuente de información, espacio de reflexión y vehículo de comunicación de los resultados de la investigación.[22] Estamos ante un proyecto que sólo puede realizar un músico práctico. Una buena señal que estamos en el camino de una investigación artística.

También puede darse el caso de que nuestra estudiante sea mucho más inquieta de lo que nos imaginamos. Quizá esté preocupada por aquellas estadísticas que dicen que el publico de la música clásica se reduce al tiempo que se avejenta y decida aprovechar su trabajo final para brindar alternativas de *performance*, crear estrategias para llegar a nuevos públicos, construir nuevas audiencias y experimentar con soportes que, si bien son de uso común en otras tradiciones musicales, son poco explorados en la música clásica. Entonces su proyecto no se concentrará solamente en

[22] Para este tema véase la sección 8.1.

los aspectos interpretativos de su instrumento, sino que además propondrá, quizá, una *performance* con interacción de otros medios. Tal vez quiera leer antes de la interpretación de la sonata, algún poema o texto vinculado con lo que ella quiera expresar en su interpretación. Quizá durante su interpretación desea proyectar imágenes estáticas o en movimiento vinculadas a los contenidos de la música, como por ejemplo detalles de algunos cuadros que representan el pasaje bíblico de las lágrimas de San Pedro, o imágenes actuales que representen su idea de la pérdida de la fe, la traición, la desconfianza o de otros contenidos. Podría también transmitir en directo imágenes tomadas en el momento mismo de su *performance* con algún tipo de transformación en tiempo real realizadas por algún *vj* colaborador. O quizá quiera seguir el ejemplo de algunos intérpretes de música clásica o antigua que están incursionando en el vídeo clip y realizar una producción de este tipo (San Cristóbal y López-Cano 2013).

En este caso su trabajo escrito podría profundizar en aquello que pretende lograr estética o socialmente con este modelo de *performance*. Puede hacer un discurso donde aparezcan los criterios con los que se asocian las proyecciones con su *performance*, o una reflexión sobre la necesidad de atraer nuevos públicos a los repertorios de la música clásica, de renovar los formatos de concierto, de colonizar imaginarios colectivos de los que la música clásica parece marginarse, etc. Con este tipo de trabajo tiene la oportunidad de no limitar su escrito a una memoria retroactiva de lo que hizo, sino expandir, por medios verbales, las inquietudes y reflexiones que son el motor de su proyecto artístico. Aquí sus preguntas de investigación podrían ser: ¿Cómo atraer al público joven a los conciertos de música clásica? ¿Cómo la música de arte europea puede apropiarse de formatos de interpretación musical de otras tradiciones como el pop? ¿De qué manera se pueden vincular imágenes en movimiento con una *performance* de Bach? Este tipo de emplazamiento puede tener un lado académico en sus

argumentaciones, o bien tener un aspecto experimental-evaluativo, si por medio de entrevistas o cuestionarios como los descritos anteriormente, le interesa obtener reacciones y valoraciones de profesores, colegas o público general. Pero a diferencia de la investigación académica tradicional, toda su argumentación y reflexión tendrán como eje la propuesta efectiva de una obra o instancia artística en la que la autora del proyecto va a poner en juego sus competencias y saberes artísticos.

Hay otra opción a considerar por nuestra estudiante. Si bien ésta no es común en la investigación artística en música, se puede encontrar frecuentemente en proyectos similares de otras artes. Imaginemos que la sonata BWV 1017 de Bach posee una importancia personal muy importante para la violinista. Cuando era niña su padre la escuchaba constantemente. Ella la recuerda sonando en los altavoces del auto durante los viajes familiares desde la capital a su pequeño pueblo natal perdido en las provincias de Albacete, Antioquia, Gerona o Veracruz. La obra está en el centro de una parte importante de su historia familiar, cuando abandonaron el pueblo para trasladarse a la ciudad para que ella y su hermano pudieran seguir sus estudios musicales. La sonata es a un tiempo el recuerdo de ese espacio natal y del interés de su familia de insertarse en un tejido social moderno. Entonces su proyecto de interpretación quizá esté marcado no sólo por sus preferencias y gusto estético ni por las diferentes tradiciones interpretativas recogidas en varias grabaciones, ni por los estudios musicológicos. Quizá se defina por toda una memoria personal fundamental que sustenta su identidad como músico y que ella se ha decidido a explorar creativamente. Supongamos que la versión que escuchaba de pequeña sea aquella nada convencional de Jaime Laredo (violín) y Glenn Gould (piano) (1974, Sony Music), y que uno de sus intereses interpretativos sea recuperar algunos de los gestos estilísticos de esa versión, no para imitarlos, sino para incorporarlos a su interpretación desde una

poética personal, explorando cómo éstos detonan un profundo significado personal y familiar.

Su trabajo escrito no sólo se concentraría en pormenores históricos, analíticos, interpretativos o estéticos de la música, sino en el significado particular de esa versión en su memoria familiar. Puede incluir entrevistas a profundidad con diferentes miembros de su familia realizadas antes o durante la audición de la obra; contrastar los efectos que causa en ellos la versión de Laredo y Gould y la suya propia, y explorar coincidencias y divergencias en la construcción del relato de la historia familiar a través de la música. Si su *performance* incluye imagen o si desea hacer un vídeoclip a partir de su interpretación, puede incorporar viejas fotos familiares, de su pueblo, de acontecimientos sociales e históricos de esa época. Puede acompañar el trabajo con una grabación en la que a la música se le añada paisaje sonoro de los entornos asociados con esa memoria musical, lectura de un trozo de su diario de esa época y experimentaciones con el sonido de la sonata ecualizado como si saliera de los altavoces de un auto. Su propuesta artística no sólo sería una manera más de interpretar la hermosa obra de Bach, sino que tendría un alto interés antropológico. Este trabajo autoetnográfico (dentro del cual su interpretación musical forma parte), informaría cómo el viejo Bach colabora en la generación de tejido afectivo y memoria entre los miembros de una familia que, alejada de los centros hegemónicos del arte musical europeo y sus dinámicas particulares, construyó significados profundos para sus vidas a través de la obra.

En este caso, las preguntas de investigación podrían ser: ¿Cuál es el papel de la sonata BWV 1017 de Bach dentro de las relaciones afectivas de mi familia? ¿De qué modo detona o subvierte una memoria familiar particular? ¿Cómo unifica o disgrega esa memoria colectiva? ¿Qué relación existe entre esta música y mi historia como músico y persona? ¿Esos significados personales afectan a mi interpretación, los uso como motor de mi interpretación o son

negados o disminuidos a favor de otros elementos con mayor importancia dentro de las idiosincrasias tradicionales de la música clásica?[23]

De esta cartografía se puede concluir que la investigación artística no tiene por qué ser necesariamente un discurso sobre la obra realizada ni sobre el proceso de creación. Es en sí misma un modo de crear que no es mejor ni peor que otros, ni pretende sustituir a otras formas de creación. Simplemente es distinto. Es un modo de acción creativa e indagadora que construye discurso y reflexión consciente y crítica mientras crea, abordando tanto los problemas artísticos, estéticos y técnicos, como los sociales, políticos o filosóficos, a los cuales la obra también hace referencia, se fundamenta en ellos o los afecta. Por otro lado, es notorio que cada idea artística formulada, requiere de estrategias metodológicas específicas para ser atendida. Estas estrategias se pueden encontrar en prácticas de investigación de las ciencias y humanidades o se pueden elaborar *ex profeso*. De cualquier manera, es notoria la necesidad tanto de herramientas heurísticas para la producción de preguntas de investigación fructíferas, como de instrumentos metodológicos para atenderlas. Creemos que estos aspectos no han sido suficientemente atendidos en el discurso actual de la investigación artística.

Esta cartografía localiza una amplia zona donde, nos parece, se pueden ubicar algunas modalidades de investigación artística en música. Ante las publicaciones habituales que se extravían en complejos devaneos epistemológicos o estériles enumeraciones de casos, nuestro reto es proponer estrategias prácticas, simples pero eficaces, para que nuestros alumnos generen preguntas e ideas de investigación adecuadas a la práctica artística, e inserten sus hábitos de estudio dentro de lógicas de investigación no invasivas, es decir, que no atenten bruscamente contra su idiosincrasia. Estas propuestas han de convertirse en impulsos, ayudas, provocaciones y no en

[23] Para un trabajo similar véase Suárez Quintero (2013).

nuevos moldes, fronteras o limitaciones. El objetivo es que nuestros estudiantes comiencen a generar sus propias preguntas, a proponer nuevos retos metodológicos y nuevos problemas, acerca de los cuales nos tocará a nosotros reflexionar nuevamente. Tendremos entonces que volver sobre nuestros pasos y, si es necesario, decretar la obsolescencia de algo de lo que hemos comentado en este libro y pensar nuevas propuestas.

La ruta de la investigación artística es esta espiral de retroalimentación. Pero no hay que perder de vista las consecuencias de este proceso. Es innegable que "la investigación está generando diversidad por medio de la desestabilización de las jerarquías tradicionales en los conservatorios" (Polifonia Research Working Group 2010, 54). Como toda implementación de proyectos I+D, la investigación artística es un instrumento de transformación de prácticas, valores y tradiciones, "es un vehículo para el cambio" (Polifonia Research Working Group 2010, 57). ¿Estarán los centros de educación musical superior de Iberoamérica dispuestos a abrirse a este proceso?

Segunda parte

Problemas e instrumentos

3. Investigación académica e investigación artística

Cómo hemos dicho anteriormente, la investigación artística de la que hablamos en este trabajo, es la que se desarrolla en el seno de centros de educación musical superior y que por lo tanto posee los objetivos, procedimientos y criterios propios de estas instituciones. Uno de nuestros propósitos, que no necesariamente el único ni el más importante, es colaborar en la inserción de algunos procedimientos de gestión y evaluación académica propios de las universidades en las enseñanzas artísticas superiores. Esta inserción supone el seguimiento literal de algunos criterios académicos universitarios, pero también contempla la adaptación de otros con transformaciones de diverso grado que respondan mejor al tipo de actividad que se desarrolla en artes. Por otra parte, también implica la implementación de criterios que no pertenecen a la tradición universitaria, pero que son indispensables en la práctica artística. Este proceso no está libre de problemas y polémicas. De hecho, la hegemonía de los modelos científicos aplicados a la gestión y evaluación del trabajo académico lleva mucho tiempo levantando molestias en otros ámbitos universitarios no precisamente artísticos.

En el ámbito de la investigación artística nos estamos preparando para asimilar algunas prácticas típicamente universitarias o científicas. Por ejemplo, se están creando revistas arbitradas que nos pueden integrar y homologar con otras áreas de la investigación social y humanística.[24] Este proceso contempla también la evaluación por pares de obras artísticas, procedimiento similar a la que se aplica a los textos científicos. Así mismo, comienzan a proliferar congresos, reuniones y encuentros académicos donde se presentan y discuten

[24] Algunas de estas revistas son *The Journal for Artistic Research* (JAR), *Music Performance Research* y *Music + Practice*.

proyectos específicos. Pero hemos de reconocer que hay muchos otros aspectos en los que la investigación artística tiene que desarrollar sus propios modelos e intentar negociar con la tradición científica y humanística para que sean aceptados y respetados dentro del ámbito institucional.

En términos generales, los protocolos y criterios de la presentación y desarrollo de un proyecto de investigación, requerirán de bastante diálogo y negociación. Los problemas o puntos donde se percibe mayor complicación suelen focalizarse en lo que llamaremos la *formalización de la investigación*,[25] que incluye la elaboración del plan de trabajo y la especificación de algunos de sus contenidos. Por ejemplo, en la investigación artística suele dificultarse la enunciación de hipótesis y en ocasiones los objetivos pueden no ser similares a los de la investigación académica. Por otro lado, están los métodos de investigación reconocidos y avalados. Se discute si éstos se pueden estandarizar y homologar para todo tipo de investigación artística o si pueden ser emergentes, realizados ex profeso para cada investigación. Hay muchas preguntas sobre las características que deben tener estos métodos y cómo pueden generalizarse para ser enseñados a través de alguna didáctica especifica. Otra discusión muy común es sobre los productos de investigación. Se dirime si es necesario que la investigación artística genere un trabajo escrito como las tesis o informes habituales en las áreas académicas o si basta con elaborar una obra o *performance* artística, o si es necesario que además de la obra se genere un discurso que se comunique de otra forma, aunque no sea por medio de la palabra escrita como habitualmente se hace.[26] Por último, otro tema de difícil solución es el de la evaluación. Qué aspectos se deben evaluar y con qué criterios, suele no ser una pregunta fácil. Tenemos una tradición longeva que ve en el arte la manifestación de una sensibilidad subjetiva e inconmensurable que se rehúsa a ser cuantificada con indicadores precisos.

---

[25] Véase capítulo 4.
[26] Véase el capítulo 9 dedicado a los productos de la investigación artística.

En los siguientes apartados haremos un recuento de estos problemas, de cómo han sido abordados y cómo han intentado resolverse desde diferentes instancias. Haremos también algunas propuestas prácticas.

4. Formalización del proyecto

Plan de trabajo:

- Genera ideas.
- Coordina acciones de toda la investigación.
- Presenta a otros el proyecto y los convence de su utilidad.

Un proyecto de investigación, en tanto tarea reconocida por alguna institución, debe cumplir con ciertos requisitos. Entre ellos se encuentra su plasmación desde su inicio en un documento formal que se suele llamar *plan de trabajo*. Este documento recoge las principales características del proyecto, lo que se propone obtener, el conocimiento que quiere alcanzar, su utilidad y destinatarios, los métodos que se piensa emplear, sus objetivos, etc. El plan de trabajo tiene varias funciones principales. Por un lado, es un documento que *comunica* la forma en que está planteado el proyecto y debe convencer a su destinatario de su viabilidad. Por lo general está destinado a un órgano evaluador. Por ejemplo, si se trata de una tesis o trabajo de fin de un ciclo de estudios, el plan de trabajo permitirá a los organismos académicos encargados, valorar su interés, adecuación e idoneidad para la obtención del grado al que se postula. A un organismo financiador le permitirá decidir si el proyecto merece ser apoyado. Los planes pueden ser aprobados, rechazados o bien el evaluador puede pedir algún cambio en su formulación. Otra función principal del plan de trabajo es coordinar y vertebrar todas las tareas de investigación a lo largo de todo el proceso. En este caso se convierte en un instrumento de trabajo fundamental para el investigador quien a través de él, puede organizar sus ideas, jerarquizar los objetivos y preguntas de investigación principales y detectar tareas de investigación a realizar, entre otras cosas. En síntesis, el plan de trabajo tiene al menos tres tipos de funciones:

- Función heurística: porque permite obtener ideas.
- Función organizadora: porque permite articular los diferentes pasos y procedimientos de la investigación.

- Función comunicativo-persuasiva: porque posibilita que otros conozcan el proyecto y que sus evaluadores se convenzan de su utilidad.

En la investigación académica tradicional habitualmente se exige que el plan de trabajo incluya elementos como los siguientes: título y subtítulo, objetivos, hipótesis, metodología, justificación, producto de la investigación, introducción, índice hipotético, referencias y fuentes, un cronograma, etc. Si bien es imprescindible que la investigación artística no renuncie a una formalización adecuada, también es cierto que sus particularidades demandan una adaptación y apropiación de estos ítems. En el caso de proyectos que tienen por objeto la obtención de un grado académico, las instituciones deciden qué elementos les interesa conocer de este plan de trabajo. Por ejemplo, en la Esmuc los trabajos finales de máster deben llenar un formulario con los datos que se detallan a continuación. Para los programas donde el trabajo de investigación escrito y la parte artística se evalúan por separado, los ítems del trabajo escrito son: 1) título y subtítulo; 2) palabras clave; principales preguntas de investigación; 3) principales tareas de investigación que se deberán realizar para responder a cada pregunta; 4) breve descripción del tema del proyecto y la relación de la parte escrita con el concierto; 5) índice o puntos principales iniciales del trabajo (no es definitivo) y 6) tres o cuatro referencias bibliográficas fundamentales. Para los programas donde la parte del concierto está evaluada junto al trabajo escrito, se añaden los ítems: avances del programa y requerimientos necesarios para el concierto.

Cada institución pondera los puntos que considera más importantes. En nuestra opinión hay al menos cuatro elementos básicos infaltables en el plan de un proyecto de investigación artística:

1) Título y subtítulo;

2) Problema o *pregunta* de investigación;

3) *Tareas* de investigación que se han de realizar para responder a las preguntas;

4) *Productos* que la investigación va a generar.

El título y subtítulo son indispensables para identificar el proyecto. El problema o *pregunta* de investigación define lo que se pretende explorar, la inquietud o curiosidad precisa que motiva el estudio consciente, sistemático y crítico. Las tareas de investigación son las acciones concretas que se han de realizar para responder a la pregunta. Estas acciones se insertan en las metodologías. Los productos son todo aquello que el proceso investigador va a generar. En el caso de trabajos finales, se suelen pedir tres elementos: un resultado artístico, un trabajo escrito y su defensa oral. El resultado artístico puede tener muchos formatos y posibilidades alternativas a la composición o interpretación musical convencional, pudiendo incluir grabaciones en audio o vídeo, instalaciones, improvisaciones, obras conceptuales, trabajos en línea, etc. El trabajo escrito puede tener alternativas como documentales, textos confesionales, vídeoblogs, vídeoconferencias, etc. Del mismo modo, la defensa puede realizarse por diferentes medios.[27]

A lo largo de la investigación, el plan de trabajo cambiará continuamente.

En los capítulos siguientes analizaremos cada uno de estos ítems. Para concluir esta sección es importante subrayar lo siguiente: el plan de trabajo siempre va a cambiar en el curso de la investigación, independientemente de la información requerida por la institución a la que presentamos nuestro proyecto. A lo largo del proceso se aprenderán cosas, se enfrentarán circunstancias no previstas o se descubrirán detalles de gran riqueza que en un principio no se conocían o no parecían ser tan relevantes. En la medida que toda investigación supone un aprendizaje del propio

[27] Véase el capítulo 9.

investigador, este aprendizaje cambiará sus perspectivas y cálculos iniciales. Si una investigación no altera continuamente su plan original, si este llega intacto al final del proceso, es que algo extraño ha ocurrido. O bien no era necesaria la investigación o bien hemos falseado el proceso en algún momento. A alguien estaremos engañando.

5. Título y subtítulo

Es indispensable que el proyecto cuente con un nombre. Éste servirá para identificarlo, para que nosotros u otros puedan referirse a él, para registrarlo o para aclarar qué es lo que nos proponemos hacer. Por lo general, los proyectos, comunicaciones, ponencias, libros o artículos, suelen contener dos frases para su denominación: el titulo y el subtítulo. El titulo suele ser breve, contundente, sugerente, poético, cautivador o provocador. En unas ocasiones es enigmático, en otras es irónico. La idea es que tenga un poder de atracción en sí mismo, que no deje indiferente a nadie o que sepa interpelar al lector apropiado. Un buen título sabe seleccionar a su lector ideal y llamar su atención. Por el contrario, el subtítulo suele tener mayor extensión, es mas explicito y descriptivo. Tiene menos poder de interpelación que el título pero ofrece mayor información sobre el objeto de estudio, la metodología, los conceptos teóricos usados, los resultados, etc. Veamos algunos ejemplos concretos donde el título busca llamar la atención y el subtítulo amplía la explicación sobre el proyecto.

En primer lugar, tenemos un grupo de ejemplos donde el título posee un gran poder de interpelación, pero no entrega información precisa sobre el tema estudiado. En estos casos, es el subtítulo el que informa a los lectores sobre el tema de la investigación:

- "The Listening Gallery: Integrating Music With Exhibitions and Gallery Displays, Medieval to Baroque" (Polifonia Research Working Group 2010, 68).

- "Music and Religious Experience: Developing a Theological Approach to Composition" (Royal Conservatoire The Hague 2014, 12).

- “Orpheus in Hades… a Beethovenian approach: An analysis of possible connections between the 'Andante con Moto' of the Fourth Piano Concerto Op.58 by L. Van Beethoven and the Greek myth ‘Orpheus in Hades” (Royal Conservatoire The Hague 2014, 15).

- “Taking it From the Modernists. The Application of Formal Techniques From the Music of Janáček and Stravinsky in Jazz Composition” (Conservatory of Amsterdam 2011, 25).

- “21st Century Clogs: English Clog Dance as a Tool for Creating Contemporary Music-Theatre” (Conservatory of Amsterdam 2013, 16).

En los siguientes ejemplos, el título es menos cautivante, pero hace referencia directa al tema de estudio. El subtítulo por su parte, delimita con precisión los aspectos abordados en el proyecto:

- “French Cantata and Gesture: A Research Upon the Delivery of Secular Cantata in France, around 1700-1730” (Royal Conservatoire The Hague 2013, 47).

- “Chordal Continuo Realization on the Violoncello: A Look at the Practice of Chordal Accompaniment by Cellists Over the Course of Two Centuries, With a Focus on Recitative Accompaniment Practices Between 1774 and 1832” (Royal Conservatoire The Hague 2014, 41).

6. Problema o *pregunta* de investigación

El "punto de inicio" de toda investigación es un *problema de investigación.* Éste se expresa a través de preguntas que reflejan nuestra curiosidad sobre un tema determinado. Todas las lecturas, entrevistas, análisis, observaciones y demás actividades de investigación tendrán como cometido responder a estas preguntas. Si han sido bien formuladas, entonces por sí mismas generarán nuevas preguntas relacionadas y sugerirán las tareas de investigación necesarias para responderlas. Si una pregunta es defectuosa, todo el proceso de investigación se puede venir abajo. Por ello, es necesario poner mucha atención en el procedimiento de formulación de preguntas de investigación.

Dentro de la investigación artística, sin embargo, no todos los autores consideran la pregunta o problema de investigación como un punto de partida válido o posible. Para algunos, el trabajo artístico emerge de la intuición y resulta muy problemático aplicarle preguntas y objetivos de investigación de antemano (Baers 2011). Otros autores como Haseman señalan que un proyecto artístico no surge de un *problema* de investigación, sino del "entusiasmo de la práctica". Para este autor, los investigadores-artistas, parten de algo que consideran excitante, carente de reglas y de lo cual no tienen certezas. De este modo, evitan comenzar un proyecto con "las limitaciones propias de un problema planteado en forma sesgada" y de los "requerimientos metodológicos rígidos" (Haseman 2006, 5). Por su parte, Kershaw et al. (2011, 65) señalan que en la *práctica como investigación* (*practice as research*) existen dos métodos fundamentales para comenzar el proceso. El primero consiste en partir de problemas de investigación y el segundo, en partir de corazonadas o intuiciones. El autor considera ambas rutas como válidas pero contradictorias. McNiff (2008, 40) afirma que a diferencia

de los métodos científicos, en la investigación artística no es posible definir el resultado final cuando se está planificando el trabajo.

En nuestra opinión, esta aparente contradicción entre práctica artística y metodologías se fundamenta por una parte, en concepciones erróneas de la investigación académica convencional (ya sea cualitativa o cuantitativa), y por otra, en la falta de perfil de la investigación artística como una actividad distinta a la creación. Por un lado, la intuición y la curiosidad también poseen un rol fundamental en la investigación académica y, de hecho, las preguntas o problemas de investigación pueden ser guiadas, originadas o determinadas por la intuición.[28] Por otro lado, cabe señalar que el término "problema de investigación" no tiene que ver con las connotaciones que en la vida cotidiana se adscriben al término "problema" (disgustos o adversidades), sino que se refiere al planteamiento de una cuestión concreta que se pretende aclarar a través de una investigación.[29] Así mismo, el método en la investigación académica no constituye una inexorable hoja de ruta mecánica y lineal que se ha de seguir de principio a fin de manera irreflexiva. El camino tiene pliegues, momentos de inflexión en donde aparecen cosas no previstas que nos obligan a cambiar de rumbo y reorganizar todo el proceso. En toda investigación, las preguntas pasan por un proceso de "refinamiento" antes de alcanzar una forma operativa (Andrews 2003, 4). Las preguntas de investigación no constituyen un criterio coercitivo que determine todo el trabajo de principio a fin. Pueden y deben cambiar a lo largo de la investigación y muchas veces las preguntas de inicio desaparecen en favor de otras mejor formuladas y más acordes con lo que estamos descubriendo. No es infrecuente que las preguntas definitivas solo puedan expresarse correctamente al final de la investigación. De este modo, las preguntas de inicio pueden tener un valor heurístico, es decir, ser

Las preguntas se transforman a lo largo de la investigación.

---

[28] Véase el clásico libro de Moles (1986) sobre todo su análisis de las elecciones estéticas en la ciencia y las similitudes entre investigación científica y creación artística.

[29] La ya mencionada idea de Haseman de que la investigación artística no parte de problemas sino del entusiasmo de la práctica, parece reflejar esta concepción errónea del término *problema de investigación*. Véase Haseman (2006, 5).

operativas para la generación de ideas aunque no necesariamente persistan hasta el fin de la investigación.

Por último, cuando hablamos de "punto de inicio" nos estamos refiriendo también a un proceso formal que requiere de investigación previa, estudio, corazonadas e intuición. Si al inicio no existen preguntas o no están suficientemente bien establecidas, entonces se puede comenzar por intuiciones, lecturas o simplemente entregarse a la práctica, las preguntas ya irán apareciendo poco a poco. Lo mismo sucede en la investigación científica y académica. Es muy común encontrarse con que lo que consideramos una pregunta fundamental de la investigación, a la luz de lo que hemos descubierto, de la información que hemos obtenido, o de las interpretaciones que hemos realizado, poco a poco se desplaza a un sitio subordinado al final de toda la pesquisa. Debido a que el proceso de investigación debe ser crítico, es fundamental que el autor perciba cuando los resultados de su estudio le reclamen rearticular la organización jerárquica de sus preguntas, transformar algunas, sustituirlas o incluso excluirlas o cambiarlas por otras más productivas y coherentes con la investigación. Lo importante es activar en todo momento el bucle creación/acción-reflexión, para permitir que la emergencia y corrección de preguntas acompañen el proceso.

En este apartado vamos a analizar las características de una buena pregunta de investigación, qué elementos debe tener, como reconocerlas y de qué manera se obtienen preguntas secundarias a partir de una pregunta principal, estableciendo un orden jerárquico entre ellas que es fundamental para la investigación. Luego presentaremos algunas estrategias prácticas para la generación de preguntas de investigación.

6.1. Definiendo la pregunta de investigación

Las preguntas de investigación son la expresión formalizada de lo que se quiere conocer.

La pregunta o preguntas de investigación son la expresión formalizada de los problemas o inquietudes que la investigación quiere resolver o abordar. Articulan el conjunto de cuestiones, intrigas, dudas y curiosidades que tenemos sobre el tema que investigamos. Las preguntas deben de ser prácticamente solucionables y expresarse de manera clara y específica, sin ambigüedades o contradicciones. Por supuesto, deben responder a los intereses del investigador, pero también deben abordar inquietudes que otros miembros de su comunidad artística consideren de interés, o asuntos cuya solución, reflexión y tratamiento, signifiquen un aporte: toda investigación se inserta en un espacio social (comunidad científica o artística acotada o sociedad en general). Se espera que la investigación revise críticamente lo que se ha dicho o hecho sobre ese asunto y diga o haga cosas diferentes sobre el mismo, o por lo menos que expanda esa mirada crítica.

Hay muchos aspectos que han de tomarse en cuenta para definir una buena pregunta. Ésta debe resolverse dentro de tiempos razonables o establecidos, y las fuentes de información necesarias para responderla deben estar físicamente asequibles y ser manejables por el investigador. Por ejemplo, deben estar escritas en idiomas que conoce y cuyo lenguaje o construcciones teóricas estén a su alcance. Una buena pregunta de investigación siempre necesita compañía. Lo mejor es trabajar con varias preguntas relacionadas. Cada una de ellas debe atender un problema de investigación a la vez y debe ocupar un lugar preciso en una estructura jerárquica, donde la principal es la más importante y de la cual deriva el resto. También es posible la aparición de preguntas encadenadas: la respuesta tentativa a una pregunta puede dar lugar a otras preguntas y así sucesivamente. En ocasiones, este sistema permite ir acotando y perfeccionando paulatinamente la calidad de las preguntas de investigación.

6.2. Buenas y malas preguntas de investigación

A continuación se sintetizan las características de una buena pregunta de investigación:

- Refleja los intereses e inquietudes del investigador, está vinculada a sus competencias y es relevante para su entorno artístico.[30]

- Su resolución es viable en el contexto en que se realiza la investigación. Debe ser posible responder a la pregunta recurriendo a los recursos disponibles y en los plazos establecidos.

- Está estrechamente vinculada con la práctica, de tal suerte que leer la pregunta invita a la acción artística.

- Permite trabajar inmediatamente.

- Genera más preguntas subordinadas o coordinadas.

- Sugiere las tareas de investigación especificas necesarias para resolverla.

- Permite establecer criterios para evaluar si se ha respondido adecuadamente o no.

Problemas frecuentes: las preguntas de investigación suelen presentar algunos de los siguientes problemas

- Preguntas demasiado vagas o amplias.

---

[30] La relevancia para el entorno artístico puede variar según el nivel académico en el que se está desarrollando el proyecto. Si se trata de primer ciclo (*bachelor*, licenciatura, titulación o grado) lo importante es que la pregunta sea relevante para el autor pues en este nivel no es necesario que produzca conocimiento nuevo, sino que muestre un conocimiento suficiente del entorno profesional. En el segundo ciclo (máster o maestría) se espera que el estudiante detecte ya los problemas más importantes del campo profesional. Para el tercer ciclo (PhD o doctorado) es indispensable que proponga soluciones innovadoras y originales a esos problemas.

- Preguntas demasiado específicas que se agotan pronto y puede ser que no soporten toda una investigación.

- Preguntas capciosas o falaces que intentan inducir un tipo determinado de respuesta.

- Preguntas que no se refieren a problemas concretos.

- Listado de preguntas no vertebradas. Por ejemplo: ¿Qué es la práctica? ¿Qué significa y qué implica? ¿Para qué es? ¿Cómo practico? ¿Practico bien? ¿Puedo practicar mejor? ¿Cómo puedo mejorar mi práctica y, como resultado, mi interpretación? Este tipo de preguntas funcionan bien como parte de un ejercicio de *brainstorming*, pero por sí mismas no son útiles para el trabajo de investigación.

A continuación revisamos y comentamos algunos ejemplos concretos de preguntas de investigación inspirados en casos reales.

¿Cómo tocar mejor una sonata de Schubert? Es una pésima pregunta, pues no apunta a un problema concreto. Después de todo, ¿Qué significa tocar bien? A esta pregunta le hace falta problematizar la inquietud: ¿Qué aspectos de la interpretación son los que se quieren trabajar? ¿Qué partes de la sonata ofrecen problemas interpretativos?

¿Cómo digitar los compases del preludio de la suite nº5 de Bach para violoncelo solo? Puede ser una pregunta más operativa. Pero habría que dirigirla un poco mejor. Por ejemplo: ¿Cómo digitar los compases *x* e *y* de la sonata para que suene la polifonía implícita? Y podría ser aún mejor si se invirtiera la pregunta: ¿cómo resaltar la polifonía implícita en la suite para violoncelo solo de Bach? De este modo, las preguntas subordinadas atenderían aspectos interpretativos puntuales en movimientos específicos de la suite.

¿Cómo lograr mayor expresividad en la interpretación de la ópera contemporánea? Esta pregunta refleja las inquietudes del investigador. Para hacerla más útil bastaría definir qué se entiende por expresividad, o qué aspectos de la expresividad se quieren trabajar y sobre qué elementos de la ópera contemporánea se pretenden abordar (la vocalidad, la corporalidad, la caracterización de personajes, etc.) y cuál va a ser el caso concreto de aplicación (alguna obra específica).

¿Qué técnicas teatrales se pueden usar para mejorar nuestras interpretaciones musicales? Esta pregunta invita adecuadamente a la acción, ya que el investigador podrá hacer un listado de diferentes técnicas teatrales y comenzar a recuperar información sobre ellas. Sin embargo, la pregunta no especifica los propósitos de estas acciones ya que "mejorar nuestras interpretaciones" es una idea muy vaga. Para hacer la pregunta más operativa, será necesario precisar qué aspectos de la interpretación musical se quieren perfeccionar a través de las técnicas teatrales y a qué repertorio se pretenden aplicar. La pregunta podría formularse de la siguiente manera: *¿Qué técnicas teatrales se pueden utilizar para mejorar nuestra performance corporal en la interpretación de música de cámara romántica?* O mejor aún: *¿Qué técnicas teatrales se pueden utilizar para mejorar nuestra performance corporal en la expresión del sujeto marginal e inadaptado representado en ciertos lieder de Schubert?*

¿Cómo integrar las armonías de la música coral de Georgia en una composición para cuarteto de cuerda? Esta pregunta identifica adecuadamente los elementos que se desea estudiar (las armonías de la música coral de Georgia) y su aplicación artística (la composición). No obstante, es necesario especificar qué elementos se pretenden utilizar para hacer la pregunta más operativa. Por ejemplo: *¿De qué manera puedo emplear las funciones armónicas* x *y* z *de la música coral de Georgia en una composición para cuarteto de cuerdas?* Ésta pregunta permitirá al investigador explorar un aspecto específico en un tiempo razonable.

¿Cómo integrar un arpa clásica a un ensemble *de improvisación de jazz?* Otro caso en que la pregunta refleja las inquietudes del investigador en forma eficaz, pero que necesita acotarse un poco. Una alternativa sería plantear aspectos específicos del arpa que pueden ser interesantes en el contexto de la improvisación jazz. *¿Cómo integrar la técnica del arpa clásica en una improvisación de* ensemble *en estilo* bebop*?* Esta pregunta permitiría al investigador centrarse en elementos concretos de su técnica instrumental aplicados a la improvisación de un estilo específico. De este modo surgen otras preguntas relacionadas: *¿Qué elementos del* bebop *pueden adaptarse a la técnica del arpa? ¿Qué función puede cumplir el arpa en un* ensemble *estilo* bebop*?*

¿Cómo trabaja la densidad de texturas Ligeti y cómo, a partir de los comportamientos analizados, componer una pieza inspirada en ellos pero que suene original? Es una pregunta bastante articulada que puede conducir a la elaboración de preguntas encadenadas. Por ejemplo, para saber cómo Ligeti trabaja la densidad de texturas, puede ser útil preguntarse *¿Cuáles son los rasgos característicos de la música de Ligeti en relación a la textura? ¿Qué elementos de la música de Ligeti se perciben como densos o menos densos?* Evidentemente habría que especificar qué obras se analizarán o que rango de periodo creativo se va a considerar. Hay que definir el corpus de obras a examinar, los parámetros analíticos y después emplear o inventar categorías teóricas que permitan distinguir comportamientos texturales que después se aplicarían a composiciones originales.

¿Cómo controlar la afinación mesotónica? Es un ejemplo modélico de pregunta mal planteada. La formulación *cómo controlar un argumento x* no refleja qué es exactamente lo que se desea saber. Una investigación sobre el temperamento mesotónico podría tener miles de propósitos: pedagogía, aplicación a repertorios específicos, composiciones originales para este temperamento, etc. Algunas alternativas podrían ser: *¿Cómo desarrollar un método para el*

estudio del temperamento mesotónico en instrumentos de teclado empleando fuentes históricas? ¿Qué estrategias desarrollar para aplicar en forma eficaz el temperamento mesotónico de 1/6 de coma en la interpretación de música instrumental de compositores de la escuela veneciana (1500-1650) como Andrea Gabrieli? ¿Cómo estudiar el temperamento mesotónico de ¼ de coma para interpretar Le sacre simphonie *de Giovanni Gabrieli?*

¿Cómo se relaciona la sociedad y los aspectos históricos de la vida de Beethoven con sus obras? Para que la investigación pueda realizarse en tiempos establecidos, esta pregunta tendría que acotarse a un período concreto. Por ejemplo: *¿Cómo se vinculan los sucesos sociales tras la invasión de Viena por Napoleón en 1809 con la composición de la sonata para piano nº 26 op. 81a* Les adieux*?* Ahora la pregunta apunta a un terreno más preciso, pero parece adaptarse mejor a las competencias de un musicólogo que a las de un músico práctico. Hace falta plantear objetivos artísticos. Algunas alternativas podrían ser: *¿De qué manera puedo presentar el contexto histórico de la composición de la sonata* Les adieux *en mi performance? ¿Cómo influye el conocimiento de las circunstancias histórico-sociales de una composición en mis elecciones interpretativas?*

6.3. Generación de preguntas de investigación en proyectos artísticos

Generar preguntas es un trabajo que requiere creatividad, dedicación y mucha reflexión. Aquí necesitamos instaurar desde el principio el bucle acción/creación-reflexión. Hacer y reflexionar constantemente es la clave para asegurar el éxito en esta empresa. Las preguntas de investigación no se generan espontáneamente en el vacío de ideas y de experiencias. Difícilmente un investigador se despertará algún día con la mente llena de preguntas si no ha adquirido previamente un bagaje de conocimiento sobre el argumento de su interés. Es preciso que el artista-investigador alimente su curiosidad sobre un tema para que pueda hacerse preguntas. Algunas recomendaciones para este proceso son:

- Recopilar y estudiar la información disponible sobre el argumento seleccionado. Las fuentes pueden ser de diferente naturaleza, libros, artículos, grabaciones, vídeos, *workshops*, películas, obras de arte, *performance*, charlas, sitios de internet, etc.

- Desarrollar algún sistema que permita documentar las ideas más importantes que se recaban en este proceso (apuntes, esquemas, etc.), con el objetivo de recuperar los datos de las fuentes de información que puedan ser útiles. Cada investigador puede inventarse su propio sistema, siempre que se aplique en forma metódica y coherente. También puede recurrirse a sistemas estandarizados en otras disciplinas como las fichas bibliográficas (véase Blaxter, Hughes y Tight 2005; Rojas Soriano 2006).

- Las fuentes consultadas han de ser relevantes para la práctica artística, por lo que es necesario evaluar constantemente sus repercusiones en la práctica cotidiana y llevar un registro de ello.[31] Para que una investigación artística pueda proceder como tal, es fundamental documentar cada una de las reflexiones que surgen en la práctica.

La reflexión continua sobre las fuentes consultadas en directa relación con la práctica artística, es fundamental para la generación y desarrollo de preguntas de investigación. A medida que se aprende, se reflexiona y se practica, las inquietudes comienzan a aparecer, y poco a poco se van individualizando las preguntas. Como ya se ha dicho, las preguntas iniciales irán transformándose hasta convertirse en preguntas operativas para el proyecto. Cuando comienzan a surgir las preguntas, es necesario establecer una jerarquía entre preguntas principales y preguntas secundarias. Las primeras se relacionan con el propósito de nuestro proyecto y sus elementos más relevantes. Las segundas pueden estar relacionadas con los medios necesarios para

[31] Más adelante profundizaremos en los métodos de autoetnografía. Ver sección 8.3.

realizar la investigación, los materiales, las técnicas relevantes y su función dentro del proyecto.

- Preguntas principales: ¿Cuál es el tema principal de mi proyecto? ¿Qué pretendo lograr con él? (Explorar algún elemento nuevo, poner en práctica alguna teoría, desarrollar un método de trabajo, publicitar mi práctica artística, realizar divulgación).

- Preguntas secundarias: ¿Qué estrategias y qué materiales debo desarrollar para llevar a cabo mi proyecto? ¿Cuáles son las referencias teóricas y artísticas relevantes en mi proyecto?

6.4. Identificando preguntas y tareas

A continuación proponemos un ejercicio para la generación y organización de ideas basado en la técnica creativa del *brainstorming*.[32] Este ejercicio ayuda a delinear las inquietudes de un proyecto artístico mediante el uso de conceptos específicos que permiten acotar las áreas de interés del investigador, establecer algunas preguntas ordenadas jerárquicamente e identificar tareas de investigación. Se aconseja realizar este ejercicio en diferentes momentos del proceso de investigación, con el objetivo de refinar las preguntas según lo que se va descubriendo en la práctica.

Ejemplificaremos este ejercicio a través de un caso hipotético: una estudiante de canto que para su proyecto de máster desea interpretar la secuencia nº III para voz sola de Luciano Berio (1965) incorporando elementos escénicos que le permitan llegar al público general. Ya ha recopilado información sobre la pieza, la ha analizado y practicado. Sin embargo, aún no logra individualizar sus preguntas de investigación. He aquí los pasos a seguir que le proponemos:

[32] Un referente importante de este ejercicio es la propuesta de la *performer* estadounidense Lois Weaver realizada para el curso *online Practice Based Research* de la University of Standford en 2013. La versión que aquí proponemos corresponde a una modificación, ampliación y sistematización de la idea original de Weaver.

1. Escribe en forma espontánea una lista de palabras con las principales preocupaciones de tu vida artística: cosas que te interesan, que te agradan, que te disgustan, que te obsesionan, etc. Debes escribir lo primero que te viene a la mente, sin preocuparte por el orden o por el lenguaje.
   Ejemplo: sonido; fonética; cuerpo; movimiento, espacio, *performance* art, audiencias.

2. Mira la lista rápidamente y escoge la primera palabra que te llame la atención.
   Ejemplo: cuerpo

3. La palabra elegida será tu tema de investigación de hoy. Comienza a apuntar ideas sobre tu tema de investigación sin preocuparte por el orden o el lenguaje.
   Ejemplo: la pronunciación fonética y el cuerpo del cantante; interpretar la música a través del cuerpo; expresión corporal del cantante para el público; relacionar el cuerpo del cantante con el espacio de la *performance*;

4. A partir de las ideas apuntadas, intenta definir tu principal pregunta de investigación.
   Ejemplo: ¿Cómo puedo interpretar corporalmente la riqueza de sonidos fonéticos de la secuencia III en una *performance* escénica para público general?

5. Establece otras tres preguntas secundarias de investigación.
   Ejemplo: ¿Qué técnicas corporales empelar para representar los sonidos de la secuencia III?; ¿Cómo puedo organizar la gesticulación corporal de acuerdo a la obra? ¿Cómo puedo crear con esos elementos una *performance* atractiva para el público general?

6. Indica qué acciones o tareas puedes realizar para responder a estas preguntas. Debes intentar responderlas en función de tu pregunta principal.

   Ejemplo: Practicar alguna disciplina corporal (expresión corporal, mímica, antigimnasia, movimiento auténtico, *taichí*, danza *butoh*, etc.) y vincularla a mi práctica vocal y al estudio diario de la secuencia. Seleccionar acciones físicas que se relacionen con los diferentes eventos sonoros que he analizado en la pieza. Entrevistar a personas sin conocimientos musicales y preguntarles qué se imaginan cuando escuchan la pieza. Puedo recolectar sus experiencias y proponer varios guiones hipotéticos para acompañar la secuencia.

7. Realiza estas acciones y evalúa cómo influyen en tu proyecto. Registra tus ideas en algún medio (apuntes, audio, vídeo, diagramas, etc.)

8. Reflexiona sobre las ideas apuntadas y las acciones que has realizado e intenta establecer los propósitos del proyecto.

   Ejemplo: a) Explorar diferentes técnicas corporales para proponer una *performance* de la secuencia III de Luciano Berio destinada al público general; b) Establecer el guión de la *performance* a partir de las impresiones de auditores sin conocimientos musicales.

Finalmente, se aconseja realizar un resumen identificando las preguntas principales y secundarias, así como también las acciones a seguir.

6.5. Sumario

Resumamos lo dicho con respecto a las preguntas de investigación:

- Para desarrollar preguntas de investigación es fundamental recolectar información sobre el tema de elegido y desarrollar sistemas para registrar las ideas principales.

- Es aconsejable desarrollar algunos ejercicios de *brainstorm* que permitan identificar y acotar el foco de interés. Estos ejercicios se pueden realizar en distintas fases del proceso de investigación.

- Las preguntas deben reflejar las inquietudes del investigador y precisar el tema a estudiar. Se han de evitar las preguntas vagas, excesivamente generales o demasiado específicas.

- Las preguntas de investigación han de ser respondidas través de acciones concretas vinculadas a la práctica artística.

- Las preguntas van cambiando durante el proceso de investigación.

7. *Tareas* de investigación: Estrategias metodológicas

Una vez que se han definido con éxito las preguntas de investigación o que conocemos o intuimos un modo de comenzar a trabajar, lo siguiente es detectar qué tareas de investigación será necesario realizar para responder las preguntas. Las tareas de investigación son las acciones destinadas a obtener información y datos pero también producen reflexiones y pensamiento. Cada tarea de investigación se inserta en una o varias metodologías reconocidas, homologadas o desarrolladas ex profeso para un proyecto. No existe una metodología propia o exclusiva para la investigación artística en música. Cada proyecto tiene que elegir las estrategias, técnicas o rutas metodológicas más convenientes para responder a sus preguntas de investigación. Por lo general cada parte o sección del proceso requerirá alguna estrategia particular. En general, una parte importante de las estrategias y técnicas metodológicas usadas en la investigación artística son similares a las empleadas en la investigación académica. Es muy conveniente usar métodos de investigación reconocidos en el mundo académico y gestionarlos como se recomienda en libros y manuales universitarios básicos. En muchas ocasiones, es necesario adaptar las metodologías académicas reconocidas a los requerimientos y particularidades de la investigación artística y en casos específicos se tienen que diseñar métodos *ad hoc* para alguna fase de un proyecto en particular. En general, todas las estrategias y técnicas metodológicas para la investigación se pueden incluir en tres grandes rubros metodológicos: Investigación documental, métodos cuantitativos y métodos cualitativos.

La investigación documental se refiere a la detección, acopio, análisis e interpretación de materiales como libros y revistas, registros de audio como vinilos y CDs, o multimedia como DVDs,

páginas web, etc. Los métodos cuantitativos son aquellos que obtienen medidas, estadísticas y otros datos cuantificables por medio de encuestas o experimentos. Es muy común que en la investigación artística se recurra a la obtención de opiniones de cantidades discretas de personas en relación, por ejemplo, a sus preferencias en una u otra manera de interpretar una pieza, al reconocimiento de patrones musicales que se van a emplear en una composición, etc. Los modelos experimentales realizan simulaciones de hechos reales en situaciones controladas por el investigador, que permiten la observación y cuantificación de los resultados. El tema de la experimentación en la investigación artística es bastante más amplio y le dedicaremos mayor análisis más adelante.[33]

Los métodos cualitativos, por su parte, pretenden comprender significados, cualidades de experiencia, mundos de sentido subjetivo e intersubjetivo. Algunas de sus técnicas son la observación, la entrevista, la historia de vida o los grupos de discusión. La observación a menudo se traduce en la contemplación analítica sobre cómo tocan o componen otros músicos. En ocasiones nosotros mismos nos incorporamos a estudiar o hacer música con ellos lo que convierte la observación en *observación participante*. También realizamos entrevistas a músicos, compositores o artistas cuya experiencia es fundamental para nuestro trabajo. Realizamos historias de vida para reconstruir las ideas de un compositor, un músico o un sujeto representativo del público para el cual trabajamos, o realizamos grupos focales o de discusión con el propósito de observar cómo un conjunto homogéneo de personas debate sobre algún aspecto de la música.

En las secciones siguientes estudiaremos con más detalle cómo se aplican estas metodologías en la investigación artística en música.

[33] Véase la sección 8.6.

7.1. Investigación documental

Todo proyecto de investigación, cualquiera sea su ámbito, parte de o emplea una bibliografía especializada que incluye al menos libros o artículos de revistas. En música, además de estos documentos, con frecuencia empleamos partituras, CDs, DVDs y archivos multimedia. Existe un amplio corpus de manuales destinados a la investigación documental en humanidades y ciencias sociales (Cordón García, López Lucas, y Vaquero Pulido 2001); Jurado Rojas 2002; Eco 2006 y Martínez 2013). La gran mayoría de manuales de investigación general también ofrecen consejos para la investigación documental (véase Blaxter, Hughes, y Tight 2005; Booth, Colomb, y Williams 2001; Creme, Lea, y Ventureira 2000; Orna y Stevens 2001; Walker 2000). Ellos aportan información sobre cómo localizar el material, cómo registrarlo y gestionarlo, así como técnicas para procesarlo a través de estrategias de estudio, análisis e interpretación.[34] Es muy importante tener en mente las bibliotecas especializadas en música, centros musicales y otros recursos como:

- La biblioteca digital de la Esmuc, donde se pueden encontrar numerosos enlaces y recursos de acceso abierto o de pago.

- La bases de datos para la localización de fuentes musicales como el *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM).

- Bases de datos de música impresa como *Music-In-Print*.

- Bases de datos con información discográfica como *Naxos* o *All music*.
- Bases de datos de referencias de publicaciones sobre temas musicales como el *Répertoire International de Littérature Musicale* (RILM).

[34] Para el registro y gestión de los recursos documentales es muy conveniente emplear programas informáticos especializados como Zotero o Mendeley. Ambos son gratuitos.

- Bases de datos de artículos sobre música como *Jstor* o *SciELO*.

- Bibliotecas digitales con manuscritos musicales de diferentes períodos, como *Gallica*.

A continuación mencionaremos algunos casos de proyectos que combinan la investigación documental con diversas estrategias.

7.1.1. *Investigaciones artísticas que parten de estudios (etno)musicológicos.*

El trabajo documental dentro de la investigación artística a menudo presenta características propias. En muchos proyectos se emplean artículos y libros de (etno)musicología, historia o teoría de la música. Con ellos se fundamentan a nivel académico algunos aspectos de la investigación. Una parte importante de proyectos parten de hallazgos realizados por la musicología y teoría musical con repercusiones en la práctica. Por ejemplo, después de leer los trabajos de Watkin (1996) y Walden (1998) sobre la existencia de fuentes que ponían en evidencia que instrumentos de cuerda como la viola o el violoncello podrían colaborar en la realización del bajo continuo ejecutando acordes, Robert Smith en su proyecto *Basso Continuo Realization on the Cello and Viol* (2009), explora esta alternativa en la práctica, realizando varios continuos e incursionando en las posibilidades armónicas de estos instrumentos. El resultado es la sistematización de las experiencias adquiridas en el proceso, lo que se tradujo en una pequeña "guía de uso" incluida en su trabajo escrito (Smith 2009).[35]

Un caso similar es el proyecto de Máster de Jacek Kurzydlo. La lectura del artículo de Köpp (2000), según el cual el concierto para clave de Johan Sebastian Bach BWV 1055 habría sido originalmente escrito para viola d'amore, inspiró su proyecto titulado *Did Bach write a viola d'amore concerto (and if he did, what instrument did he have*

[35] El trabajo está dispobile en la página web del autor http://www.baroquebass.com. Véase también su canal de youtube: https://www.youtube.com/channel/UCPGc6DpEOLWd04cevu8vQFQ

in mind)? (Royal Conservatoire The Hague 2013, 33). El trabajo aborda el repertorio escrito para viola d'amore en los siglos XVII-XVIII. Incluye el estudio del instrumento, su encordado y afinación y dedica una parte importante a la música que Bach habría escrito para este instrumento. Con todos estos datos experimenta interpretando el concierto BWV 1055 en la viola d'amore.

Speech and Song in Violin Playing of the Early Seventeenth Century in Protestant Germany, proyecto de Máster de Annegret Hoffmann, parte de la mención reiterada en la literatura musicológica de que en el repertorio para violín de esta época existen numerosas referencias a corales y a la música religiosa de la tradición luterana en general. A través de ejercicios aplicados al violín que implican el uso de la voz, la autora exploró artísticamente las posibilidades prosódicas del violín y la capacidad de reproducir con él giros declamatorios y expresivos del habla. De este modo, su interpretación violinística de cierto repertorio se aproximó al ideal vocal de la música protestante alemana del siglo XVII, bajo la premisa de que en esa época la música vocal estaba mucho más presente en la práctica de los violinistas (Royal Conservatoire The Hague 2013, 26)

Un último caso es el de Adina Sibianu, quien en su *Coordination and Subordination in Harmonic relations* se basa en las teorías armónicas del musicólogo Carl Dahlhaus para desarrollar un estilo compositivo accesible a un público amplio inspirado en escalas diatónicas y cromáticas (Polifonia Research Working Group 2010, 61)

7.1.2. *Investigación en archivos históricos*

Una parte importante de la investigación artística documental en música aborda el estudio e interpretación de tratados históricos. Esto ocurre con mayor frecuencia, por supuesto en los ámbitos de la interpretación históricamente informada. Veamos algunos casos.

Eva Lymenstull en su proyecto de Máster titulado *Chordal Continuo Realization on the Violoncello: A look at the practice of chordal accompaniment by cellists over the course of two centuries,*

with a focus on recitative accompaniment practices between 1774 and 1832, investiga la práctica del continuo realizado en acordes por los violonchelistas en el siglo XVIII, tal y como lo describen diversas fuentes de la época. En este caso, la lectura e interpretación de las fuentes históricas sirve de base a la autora para su práctica instrumental (Royal Conservatoire The Hague 2014, 41).

En el proyecto de Máster *The pronunciation of music,* Edoardo Valorz explora la relación entre las digitaciones para instrumentos de teclado y las indicaciones de articulación de otros instrumentos entre los siglos XVI y XVII. El autor revisó tratados de diferentes instrumentos para identificar correspondencias entre ellos en los principios de articulación. Después de individualizar elementos de la articulación que aproximan la música a la pronunciación de un discurso, llegó a la conclusión de que algunos principios de articulación responden a reglas musicales generales, como la articulación de las notas en los saltos interválicos, que son seguidas en todos los instrumentos. Finalmente, el autor establece una analogía entre la articulación musical y las sílabas del discurso, indicando que la articulación sería uno de los elementos claves de la estética de la música instrumental. De este modo, su interpretación de los tratados históricos no se limitó al marco de la historia, sino que se trasladó al de la práctica (Royal Conservatoire The Hague 2013, 46).

7.1.3. *Inferencia entre prácticas interpretativas y compositivas*

En ocasiones, la información documental histórica no especializada, es decir, la que aparece no en tratados musicales, sino en diarios personales, o críticas periodísticas de conciertos, pueden dar lugar a hallazgos interesantes. Revisemos algunos proyectos que emplean este tipo de fuentes.

Massimo Zicari en su proyecto titulado *The reception of 19th century opera and implications for today's performers* (Conservatorio della Svizzera italiana) revisa críticas y reseñas del siglo XIX, que

documentan la recepción de las primeras operas de Verdi representadas en Londres. A través de su estudio, el autor logra describir no sólo el rechazo que causaba la música de Verdi, sino los cambios en la técnica y estilos vocales que se produjeron durante la década de 1850 en esa ciudad, las habilidades dramáticas de los cantantes y las preferencias estéticas de las audiencias en un contexto de recepción diferente al de producción. Con todo ello, Zicari ensaya diferentes soluciones de interpretación históricamente informada, no desde la perspectiva del contexto de creación, sino desde uno de los muchos contextos históricos de recepción de ese repertorio (Polifonia Research Working Group 2010, 69).[36]

Otros investigadores usan la información documental para reconstruir prácticas compositivas. En el proyecto de Máster *The reconstruction of missing parts in the cello concertos by Josef Antonín Gurecký*, Petr Hamouz intenta reconstruir las partes faltantes de un concierto para cello, a partir del estudio de otros conciertos del mismo autor que se encuentran completos. Como se puede apreciar, sus fuentes documentales más importantes no son tratados, críticas o reseñas, sino otras partituras del mismo compositor (Royal Conservatoire The Hague 2014, 25).

7.1.4. *Intertextualidad heurística para la creación*

La información documental a la que suele recurrir la investigación artística en música no se limita a partituras (impresas o manuscritas), trabajos musicológicos o teóricos, críticas, reseñas u otro tipo de testimonios. Con mucha frecuencia se emplean materiales literarios o de otras artes, ya sea para construir marcos de interpretación de alguna obra, o para incentivar la resolución de un determinado problema creativo. Con ello se articulan redes intertextuales sumamente productivas para generar sentido y encender la creación. Revisemos algunos ejemplos.

[36] Para un proyecto similar sobre la reconstrucción de prácticas de interpretación en el estreno de la sinfonía cuatro de Beethoven en París véase López Cano (2013).

'Nocturnal' by Benjamin Britten, a hermeneutic analysis es un proyecto de máster (Real Conservatorio de la Haya, 2009) donde Santiago Lascurain explora los entresijos de la poesía isabelina asociada a esta obra de Britten con el propósito de generar ideas para su interpretación (Polifonia Research Working Group 2010, 67). Maria Camahort, en su proyecto de grado *Poesía en guitarra* (Esmuc 2006) abordó los *Preludios Epigramáticos* de Leo Brouwer basados en fragmentos de Miguel Hernández, analizando las correspondencias métricas entre los versos y los motivos musicales, con el objetivo de generar ideas interpretativas eficaces. Por otra parte, Judit Bartolet en su proyecto de grado titulado *Eduard Toldrà, Sis Sonets per a violí i piano* (Esmuc 2006), analiza formalmente cada pieza en relación a la poesía en la que se inspira, estableciendo parentescos intertextuales entre ambas. El resultado es una exégesis llena de metáforas que sirve de guía para la interpretación musical. De hecho, la escritura misma propone una hermenéutica de la obra y sugiere elecciones interpretativas en el instrumento. Es un trabajo de mucha carga subjetiva pero basándose siempre en la realidad formal de la música.[37]

Las redes intertextuales que generan ideas para la interpretación de una obra pueden incluir otras músicas. En *Retòrica mozartiana. Interpretació i llenguatge de les sonates per a violí i piano de W. A. Mozart,* proyecto de grado de Josep Martínez Reynoso (Esmuc 2008), el autor descubre las relaciones intertextuales de las Sonatas para violín y teclado de W. A. Mozart K 377, K 454 y K 526 con algunos pasajes de la ópera vienesa e identifica las figuras retóricas que le permiten construir su interpretación.

En ocasiones la red intertextual se apoya en fuentes que orbitan en torno a una práctica artística determinada. Es el caso del proyecto de Máster *Orpheus in Hades... a Beethovenian approach: An analysis of possible connections between the 'Andante con Moto' of the Fourth Piano Concerto Op.58 by L. Van Beethoven and the Greek*

[37] Más información sobre los trabajos de Camahort y Bartolet en la sección 9.2.1.3.3.

myth 'Orpheus in Hades' de Cecilia Cirión Arana. Teniendo en consideración la popularidad del mito griego de Orfeo entre los intelectuales de la época, la autora busca conexiones entre éste y la música de Beethoven. Su objetivo es establecer estrategias interpretativas para poner en evidencia esta relación, de tal suerte que su *performance* de este movimiento pueda ilustrar posibles puntos de conexión con el mito a través de la armonía, la textura o la narrativa. Para ello analiza la partitura, las crónicas del estreno, opiniones de intérpretes y críticos y la historia mitológica misma. A partir de esta búsqueda de fuentes, la autora pudo informar su interpretación en elecciones como: intensidad y características del toque en el teclado, carácter, momentos que deben ser enfatizados, colores tímbricos y recursos expresivos (Royal Conservatoire The Hague 2014, 15).

Una idea similar fue desarrollada por Stamatios Pavlous en su *Interpretation of Greek mythological alto castrato roles in G. F. Handel's Works*. En su trabajo abordó el estudio de tres papeles de castrato en óperas y cantatas dramáticas de Handel basadas en mitos griegos para elaborar una caracterización del personaje estudiando su rol en el mito original. De este modo, el autor señala que es posible crear un personaje creíble, cuya caracterización se justifique tanto a nivel histórico como a nivel dramático complementando la información de los libretos (Royal Conservatoire The Hague 2014, 51).

Los vínculos intertextuales para obtener ideas pueden incluir obras artísticas no musicales. En el proyecto de grado *Guitarra mexicana intertextual* (Esmuc, 2013) Ricardo González Zurita reconstruye un intertexto plástico de piezas como *La guitarra de cristal* o el *Punto de partida* del compositor Julio César Oliva. Éstas forman parte de los *25 cuadros mágicos* basados en pinturas de Fernando Pereznieto (1938-2001). El autor realizó un análisis musical convencional que luego articuló con el análisis de cada pintura a varios niveles: el contenido narrativo y simbólico en que se insertan, ciertas cualidades plásticas como la composición, el discurso

cromático, las ambientaciones surrealistas, etc. Con todo ello, el guitarrista generó ideas productivas para interpretar las piezas musicales.

7.1.5. *Interpretación dramatizada de documentos*

En la investigación académica habitual, la lectura y comprensión de documentos descansa sobre una hermenéutica que tiene que seguir ciertos criterios convencionalizados de interpretación para ser considerada válida. En cambio, en la investigación artística, en ocasiones, la interpretación puede tomar causes ingeniosos y creativos. Por ejemplo, el trabajo escrito del proyecto de grado *Viajeros románticos en el flamenco* (Esmuc 2007) de Isabelle Laudenbach, resume algunas de las peripecias relatadas en las crónicas de los viajeros decimonónicos franceses quienes, en busca de aventuras exóticas en el sur de España, fueron los primeros consumidores de esas músicas gitanas que sentaron las bases de lo que ahora llamamos flamenco. En el concierto la autora dramatizaba algunas memorias de estos viajeros y proponía arreglos de flamenco con sonoridades francesas, que funcionaban como alegorías tanto de la experiencia histórica relatada en sus fuentes, como de la identidad de la propia autora: ciudadana francesa tañedora de guitarra flamenca. En este caso, las fuentes históricas sirvieron de base al espectáculo.

7.1.6. *Investigación en documentos multimedia*

En la investigación artística los registros de audio y vídeo poseen la misma autoridad y validez que los libros y artículos.

Mientras que en la investigación musical académica los libros y artículos en revistas arbitradas son considerados la base de autoridad para la difusión de conocimiento y el fundamento para nuevas investigaciones, en la investigación artística el uso de registros de audio y vídeo es muy común y posee el mismo rango de autoridad y validez. El colectivo que realiza el uso más sistemático en el estudio de grabaciones es el de los jazzistas.

Bram Knol desea tener un estilo sumamente personal y reconocible en su interpretación de la batería. Para obtener inspiración sobre qué camino tomar, mira dentro de su entorno y encuentra un buen ejemplo: Steve Gadd. No importa con quién toque o cual sea el género en el que incursione, la impronta personal de este baterista siempre es reconocible para el oído experto. En su trabajo *Steve Gadd – Discovering his personal all-round style of playing* Knol analizó una gran cantidad de de grabaciones de Gadd bajo tres aspectos fundamentales: en qué medida se ajusta al estilo o género que interpreta; si este *modus operandi* ha cambiado a lo largo del tiempo y en qué manera se apropia y combina diferentes estilos de interpretación. Estas serán las claves para perfilar con claridad los elementos que constituyen un estilo personal, las cuales le permitirán a Knol diseñar el suyo propio (Royal Conservatoire The Hague 2014, 34).

En el proyecto de Máster *Different Techniques and Articulations effect for the flute improviser*, Yoojin Ko se dedicó a transcribir grabaciones de improvisaciones de grandes flautistas. En ellas identificó diferentes tipos de articulaciones que se ocupó de señalar con símbolos específicos. La segunda fase consistió en descubrir diferentes técnicas instrumentales que le permitirían interpretar y desarrollar dichas articulaciones en sus propias interpretaciones jazzísticas (Royal Conservatoire The Hague 2014, 35).

Vera Marijt busca mejorar su estilo pianístico en el bebop por lo que en su proyecto de Máster titulado *Barry Harris: Exploring the Diminished* transcribe una ingente cantidad de grabaciones y clases magistrales del pianista de Barry Harris. Una vez más, después de detectados estos elementos (como acordes disminuidos o algunos tipos de escalas), la autora los incorpora a una composición propia (Royal Conservatoire The Hague 2014, 42).

Una estrategia similar realiza el contrabajista brasileño Noa Stroeter en su proyecto de máster *Sambe Jazz Revisited by Caixa Cubo*. El autor analiza grabaciones que recogen una amplia revisión

histórica de la música brasilera desde 1860 a 1960 y detecta los principales repertorios y los grupos más influyentes. Lo aprendido es aplicado a la elaboración de un CD junto a su grupo *Caixa Cubo*, que hace una re-lectura de la música del período. La intención es apropiarse de estrategias compositivas e interpretativas de este repertorio para usarlas en un *ensemble* contemporáneo (Royal Conservatoire The Hague 2014, 59).

How to apply pre-swing jazz style into contemporary composition proyecto de máster de Genzo Okabe, analiza grabaciones de jazz de entre 1920 y 1940. Su objetivo es dotar su estilo de un toque personal basado en una gestión del ritmo anterior a la gran era del jazz. Una vez más, a partir del análisis de grabaciones históricas, el autor identificó diversos elementos de los cuales se apropió y luego usó en una composición contemporánea original (Royal Conservatoire The Hague 2014, 49).

La tradición de la música de arte occidental ha vivido la tecnología siempre con ambivalencia y contradicción. Por un lado, se ha adaptado exitosamente al mercado del disco y del vídeo. Pero por el otro, su discurso hegemónico continúa observando con sospecha toda grabación, como si se tratase de una falsificación o una adulteración del arte, toda vez que el resultado sonoro no es fruto exclusivo del trabajo del músico profesional sino también de técnicos de sonido.[38] Parece que no soporta la idea de una obra colectiva como ha ocurrido con el cine. Sin embargo, en la investigación artística se está recuperando el análisis de grabaciones como una fuente de información digna y con el mismo rango de autoridad que las consagradas fuentes bibliográficas. Es muy común encontrarnos con estudios que recurren al análisis de viejas grabaciones realizadas por los propios compositores para intentar identificar sus intenciones musicales detrás de la partitura. Así ha ocurrido con Rachmaninoff, Heitor Villa-Lobos, Debussy y otros (Bowen 2008).

[38] Sobre este argumento véase también San Cristóbal (2013, 9-12).

Esta es la línea de trabajo de Yuka Sato en su proyecto de Máster *R.Strauss –Ein Heldenleben: Principles of Performance Practice.* Sato quiere aproximarse a las "intenciones originales del autor" y para lograrlo no se limita al estudio biográfico. A partir de un análisis de la grabación realizada por el propio Strauss de su poema sinfónico *La vida del héroe* y de su comparación con otras grabaciones de la misma pieza, argumenta que la interpretación de esta obra debería ser más "ligera" y "clásica" que las pesadas versiones consagradas por medio de la tradición. Para Sato, no se trata de una obra híper romántica, sino de una obra más positiva y clásica (Royal Conservatoire The Hague 2014, 56).

El proyecto de máster *Transcribing 20th century's piano music for the harp: Prokofiev's 7th piano sonata op. 83: 2nd movement, Andante Caloroso* de Doriene Marselje, reflexiona sobre la transcripción para arpa de música original para piano. La autora analiza y compara grabaciones de interpretaciones en el piano del segundo movimiento de la *séptima sonata op. 83* de Prokofiev. En este proyecto, el análisis de la grabación posee la misma importancia que el resto de las tareas de investigación, como el estudio de transcripciones realizadas por arpistas, o la solución de los problemas técnicos que implica transcribir pasajes idiomáticos de un instrumento a otro. Estas tareas permiten a la autora informar su investigación, permitiéndole decidir cuál estrategia de transcripción es la más adecuada (Royal Conservatoire The Hague 2014, 43).

7.2. Métodos cuantitativos

***Métodos cuantitativos:* miden aspectos de la realidad social o cultural.**

A diferencia de la investigación documental, los métodos cuantitativos son menos universales y su aplicación está condicionada al tipo de proyectos y a la clase de preguntas de investigación que se realizan. Estos métodos pretenden medir algunos aspectos de la realidad social o cultural, para ofrecer explicaciones de fenómenos sociales basadas en la cuantificación objetiva de hechos, opiniones, actitudes sociales, grupales o

individuales, a partir de demostraciones causales lógicas y la generalización de sus resultados. Se fundamentan epistémicamente en el positivismo y el funcionalismo.[39] Dentro de este ámbito de investigación, la captación de información se realiza de manera sumamente estructurada y sistemática, y sus resultados se basan la mayoría de las veces en el análisis estadístico para *cuantificar* algunos aspectos del fenómeno estudiado. Sus principales técnicas son las encuestas, las estadísticas y el trabajo experimental. Entre los manuales generales sobre investigación cuantitativa se encuentran los de Cea D'Ancona (1996; 2012) Corbetta, Fraile y Fraile (2007); Hernández, Fernández y Baptista (1991). En los últimos años, los métodos cuantitativos en investigación musical han sido desarrollados con mucha eficacia por una orientación llamada *Empirical musicology* de la cual existen varias publicaciones (Clarke y Cook 2004; Schneider y Ruschkowski 2011) además de la revista académica *Empirical Musicology Review*.

Tanto en las encuestas como en las estadísticas, los principales problemas metodológicos son definir la *población* de la cual queremos conocer algo y la elección de una *muestra* representativa de esa población. La *población* o universo de estudio es el conjunto de unidades de las que se desea obtener información, es decir, personas, familias, grupos, organizaciones, colectivos, objetos, documentos, corpus de obras musicales, grabaciones, *performances*, etc. Por ejemplo, para las encuestas sobre la intención de voto, la *población* estaría compuesta por el conjunto de ciudadanos empadronados que pueden votar. Como sería imposible encuestar a toda esta *población* en su conjunto, se aplica la encuesta solo a una *muestra representativa* de ésta, una especie de representación a

[39] El positivismo es una teoría del conocimiento según la cual el conocimiento sólo puede ser validado a través de métodos de observación derivados de las ciencias físicas, dejando de lado la influencia del entorno social y cultural en el elemento investigado. Según esta tendencia, el investigador debe ser objetivo (Edgar y Sedgwick 2007; Blaxter, Hughes y Tight 2005, 74). El funcionalismo por su parte, es una corriente teórica que predominó en la antropología cultural y en la sociología durante la primera mitad del siglo XX, que intenta explicar las instituciones sociales y culturales según las consecuencias que producen en una sociedad determinada. En el funcionalismo, toda institución social o cultural (ritos, normas, valores, etc.), contribuye a mantener la estabilidad dentro de una sociedad (Edgar y Sedgwick 2007).

escala. Existen muchas estrategias para seleccionar las *muestras* adecuadas en las que se realizarán las diferentes tareas de investigación.

En la investigación artística en música se suele requerir esta metodología cuando, por ejemplo, nos interesa conocer aspectos como cuál es el efecto emocional que causan en el público las diferentes interpretaciones de una misma obra (Gabrielsson y Juslin 1996; Juslin 1997; Juslin 2001; Sloboda 2005; Chapin et al. 2010; Juslin y Sloboda 2010); las motivaciones de un grupo determinado para abonarse o no a una temporada de conciertos, para asistir o no a conciertos específicos de música contemporánea o músicas del mundo, o cuando queremos saber cosas como: qué es lo que al público común le disgusta de las reglas y protocolos del formato regular de concierto de música de arte;[40] cuál es la opinión de la comunidad de compositores sobre cierta técnica o poética compositiva que proponemos; cuáles son las características estilísticas más recurrentes de un género, estilo, obras de un compositor o banda de música popular urbana (Sanger 1984); cuáles son las características más relevantes o recurrentes en el estilo interpretativo de algún músico, *ensemble*, banda u orquesta (Repp 1997; Clarke 2004; Leech-Wilkinson 2010); cómo ha variado históricamente la interpretación de una obra o un repertorio específico (Bowen 1996; Spiro, Gold y Rink 2010), etc.

En todos los casos tenemos que definir primero cuál es la población y cómo construir una muestra adecuada. En el caso de que necesitemos conocer la opinión de los colegas compositores sobre una técnica o estilo que estamos proponiendo, la población sería toda la comunidad de compositores de una corriente o estilo o de una región o lugar. Si queremos conocer la opinión de un colectivo de intérpretes sobre una técnica de ejecución o un modo particular de interpretar una pieza, la población será el conjunto de intérpretes

[40] Este tipo de tareas cuantitativas se suelen emplear, por ejemplo, para obtener información que apoye una nueva propuesta de formato de concierto. Véase Corrales (2008) y Herrera-Usagre (2011).

de ese instrumento particular, etc. En el caso de que el objeto de nuestra investigación sea un género musical, la obra de un compositor, la interpretación de una pieza musical específica o el estilo interpretativo de alguien, la población estaría determinada, respectivamente, por todas las piezas que pertenecen a ese género, todas las composiciones de ese autor, todas las interpretaciones de una pieza en particular, todas las ejecuciones de ese intérprete, etc. Para cada caso se ha de construir una *muestra representativa* de la población con criterios muy claros.[41]

Un caso particularmente difícil son los trabajos que se interesan por la opinión de las audiencias y el público. En general los públicos son demasiado heterogéneos y sus motivaciones, intereses y ejercicio de recepción son muy diferentes entre sí. En estos casos es muy recomendable reducir la población a colectivos más homogéneos. Se pueden segmentar por edad, por el poder adquisitivo, si tienen o no estudios musicales, etc.

Entre las estrategias cuantitativas más importantes se destacan la encuesta, la estadística y los experimentos.

7.2.1. *Encuesta*

La encuesta es un procedimiento *estandarizado* de captura de información oral o escrita de una *muestra.* Se trata de un medio de *observación indirecta* cuyas preguntas se sistematizan en un cuestionario precodificado que media entre lo observado y nosotros. Suele incluir aspectos *objetivos* (hechos) o *subjetivos* (opiniones). Las respuestas se captan de forma estructurada de tal suerte que se puedan comparar, agrupar, cuantificar y examinar por medio de *técnicas analíticas estadísticas.* Las encuestas pueden ser personales o diferidas. Las personales se aplican a sujetos individuales o a un grupo en una situación de encuesta específica (ejemplo: los reunimos en un aula a una hora determinada, etc.). Las diferidas ocurren cuando enviamos por correo electrónico el formulario o el enlace

[41] Para un ejemplo de metodología de construcción de muestras véase Delalande (1989).

para la plataforma digital que contiene las preguntas, las que el encuestado llenará voluntariamente cuando quiera y como quiera. Existen muchos tipos de cuestionario y formas de hacer preguntas y en el proceso hay que tener claro qué es lo que necesitamos saber y cómo preguntarlo. En general las encuestas que se hacen en investigación artística emplean muestras reducidas, debido a que son manejables dentro de un proyecto cuyo objetivo principal es la creación artística.[42]

Las recomendaciones para obtener buenos resultados en los procesos de encuesta suelen incluir las siguientes:[43]

- Definir con antelación y por escrito qué es exactamente lo que queremos conocer con la encuesta.
- Formular las preguntas relevantes para conocerlo.
- Definir la población y la muestra representativa con criterios claros.
- Definir cómo será administrado el cuestionario.
- Elaborar preguntas breves y de fácil comprensión.
- Evitar palabras ambiguas.
- Evitar preguntas que induzcan a respuestas tópicas o estereotipadas.
- Formular las preguntas de manera objetiva y no inducir la respuesta.
- No redactar preguntas en forma negativa.

[42] Para un manual sobre encuestas véase Cea D'Ancona (2004).
[43] Sobre la elaboración y procesamiento de cuestionarios véase Olmo (2002).

- Redactar una pregunta para cada cuestión que queramos conocer.
- Evitar preguntas que hagan recurrir a cálculo o a la memoria.
- Redactar preguntas en forma personal y directa.
- En caso de cuestionaros de opción múltiple, rotar el orden de las alternativas de respuesta.
- Proporcionar respuestas flexibles o atenuar la pregunta cuando se aborden cuestiones que puedan inhibir la respuesta.
- Elaborar un listado especificando las variables a medir.
- Diseñar un plan de análisis de datos.
- Probar el cuestionario con un grupo pequeño de colaboradores para que nos den su opinión crítica.

Las encuestas han sido usadas eficazmente en varios trabajos de investigación artística. Por ejemplo, el proyecto de grado *Hoy. cómo acercar la música contemporánea al público* (Esmuc 2008) de Ophélie Derieux propone formatos de concierto que permiten aproximar la música contemporánea a nuevas audiencias. El trabajo escrito desarrolla una historia crítica del formato actual de concierto. A partir del análisis de sus funciones y contexto original, la autora concluye que no es adecuado para la difusión de la música contemporánea. La percepción generalizada sobre el escaso público que tiene este repertorio, fue fundamentada por medio de encuestas realizadas por ella misma y otro tipo de trabajo de campo en el contexto de festivales y conciertos especializados. A partir de las preguntas ¿Quién va a los conciertos de música contemporánea? y ¿Cuáles son sus motivaciones?, la autora obtuvo datos significativos:

más de un 80% de los asistentes está estrechamente relacionados con las personas que participan artística u organizativamente en el concierto. A partir de estos datos, argumentó a favor de una renovación radical del formato de concierto para la música académica de nuestros días. Su propuesta de concierto incluía divertidas dramatizaciones de obras emblemáticas del siglo XX como la *Sequenza* para flauta de Luciano Berio. El público estaba formado por jóvenes ajenos a la música contemporánea que refrendaron un éxito rotundo.

Muy parecido es el proyecto de Máster de Candace Cheung *Singing for Nobody: The dilemma of the classically-trained singer without a classically-trained audience* donde la autora busca estrategias para hacer que el canto clásico llegue a más audiencias. Propone elaborar programas con repertorios alternativos y hacer encuestas al público para conocer su opinión después de cada presentación (Conservatory of Amsterdam 2013, 8).

7.2.2. *Estadística*

La estadística se aplica para detectar y medir rasgos recurrentes dentro de un determinado fenómeno.[44] En investigación artística suele aplicarse al estudio de las características de diferentes corpus de registros musicales, ya sean partituras, grabaciones de audio o vídeo, entre otras. (Cook 2010). Es común buscar la recurrencia de rasgos en el estilo de un compositor o en un género musical específico. También se suelen comparar algunos parámetros en diferentes interpretaciones de una misma pieza, en las versiones de un mismo intérprete a lo largo de un periodo amplio de su carrera (Spiro, Gold y Rink 2010; Leech-Wilkinson 2010) o en un corpus de grabaciones (Morgan 2010; Patmore 2010). Para detectar características como dinámica o tempo, se emplea con mucha

[44] Para un manual sobre estadística véase Peña (2008). Para las técnicas y usos de la estadística en música y musicología, véase Beran (2004). Para obtener software libre para estadísticas véase http://freestatistics.altervista.org/en/index.php

frecuencia el *software* Sonic Visualiser, especialmente en ámbito anglófono.[45]

Otra herramienta que se suele utilizar son los formatos midi. Para conocer algunas características de la ejecución de tumbaos u ostinatos propios del acompañamiento pianístico de la timba cubana,[46] Kevin Moore solicitó a algunos de los pianistas más destacados que los interpretaran en un teclado MIDI. Con la información digitalizada se hizo más accesible el análisis de la compleja polirritmia y conducción melódica (Moore 2009). Actualmente existen muchas técnicas informatizadas de extracción de datos que permiten identificar recurrencias en archivos de audio, y una parte importante de ellas se aglutinan en el rubro *Music information retrieval* (Müller 2007; Lerch 2012). A partir de estas técnicas, y con ayuda de herramientas informáticas, se suelen producir datos estadísticos que no sólo corresponden a características acústicas de los archivos, sino también a categorías musicales (armonía, ritmo o timbre) y su audibilidad humana (Herrera, Yeterian, and Gouyon 2002; Herrera-Boyer, Peeters, and Dubnov 2003; Serra et al. 2008; Gómez and Herrera 2008).[47] También existen *softwares* para el análisis musical que permiten la obtención de datos e información cuantitativa y cualitativa, como *iAnalyse* y *EAnalysis*, este último destinado a la música electroacústica. Son muy útiles también los sonogramas y espectogramas que se obtienen por medio de *softwares* de edición de audio como *Sound forge, Audacity* y *Acousmographe*.

Cercano a estos métodos cuantitativos que se basan en la moderna tecnología digital, aunque no exclusivamente en métodos

[45] Para una introducción a este tipo de estudios con la herramienta *Sonic visualiser* véase Leech-Wilkinson (2009). Se puede descargar gratuitamente el programa así como sus manuales y documentación en el sitio http://www.sonicvisualiser.org/. Para algunos usos puntuales de este software, véanse los artículos de Williamon y Da Costa Coimbra (2007); Williamon, Pretty y Buck (2009); Williamon, Edwards y Bartel (2011); Williamon y Goebl (2013). Véanse también las publicaciones del proyecto CHARM.

[46] Estilo de salsa cubana de los años noventa y dos mil.

[47] Algunas herramientas informatizadas son *Sonic annotator* que permite un análisis automático de grandes colecciones; jMIR que combina análisis simbólico, de audio y de texto; MIRToolbox es también un potente recurso. Consúltese el International Music Information Retrieval Systems Evaluation Laboratory IMIRSEL.

estadísticos, están los proyectos en que intervienen músicos y sonólogos.

The Virtual Haydn fue un proyecto conducido por miembros del departamento de Música Antigua y el *Centre for Interdisciplinary Research in Music Media and Technology* (CIRMMT) de la Universidad McGill de Montreal entre 2006 y 2009. El fortepianista Tom Beghin grabó la obra completa para teclado de Franz Joseph Haydn en siete instrumentos que correspondían a réplicas de los que el compositor usó o pudo haber usado en su época.[48] Los ingenieros del CIRMMT desarrollaron un dispositivo sonorizador que reproduce la acústica de varias salas de palacios centroeuropeos donde esta música pudo haber sido interpretada. El producto de la investigación es una soberbia colección de Blue-ray donde se combina investigación sobre la práctica performativa histórica, investigación en acústica de recintos y el desarrollo tecnológico para el conocimiento y el entretenimiento. Los pormenores de la investigación histórica, acústica y tecnológica, se incluyen en el paquete a manera de documentales audiovisuales y cuadernos explicativos.[49]

---

[48] Tom Beghin es uno de los especialistas de música antigua más interesantes del momento. Sus grabaciones de Beethoven, Mozart o Haydn denotan un trabajo de investigación muy profundo. Su arrojo y atrevimiento para experimentar con soluciones interpretativas inusitadas, estéticamente perturbadoras pero siempre con fundamento histórico, es poco frecuente dentro de la estandarización actual de la interpretación de la música antigua.

[49] Consúltese el sitio web del CIRMMT

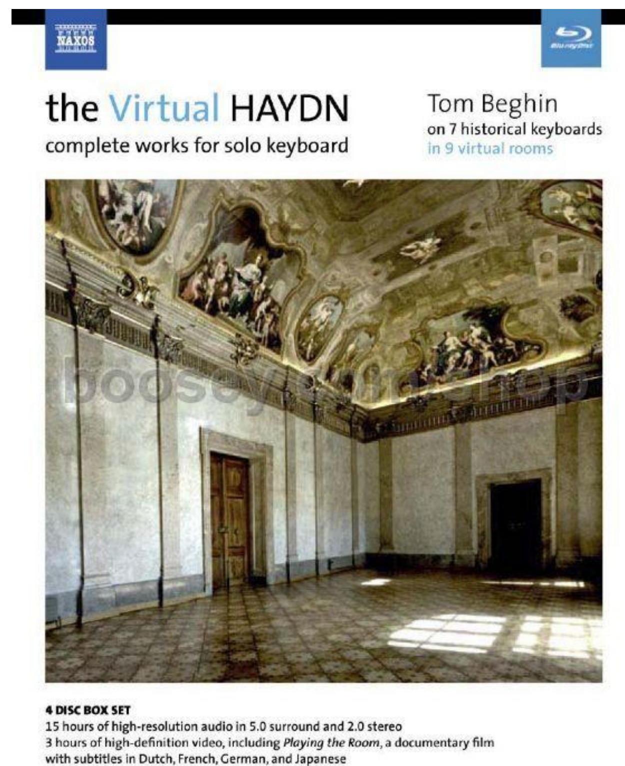


Figura 3. Tom Beghin (Fortepiano) ***The Virtual Haydn.*** **Universidad McGill (2009) Ver vídeo del *making off*; Ver conferencia de Tom Beghin: *The 'Virtual Haydn', a new experience in performance*.**

Un proyecto similar es *Icons of Sound: Aesthetics and Acoustics of Hagia Sophia, Istanbul* que involucra al grupo de musica bizantina Cappella Romana, al Center for Computer Research in Music and Acoustics y al Department of Art & Art History de la Universidad de Stanford. En este caso se ha diseñado un sistema de ecualización y sonorización que imita la acústica original de la basílica de Santa Sofía en Estambul. El equipo que produce esta sonorización es portátil, lo que le permite al *ensemble* Capella Romana reproducir ese particular espacio sonoro turco en cualquier sala de conciertos.



Figura 4. Cappella Romana. *Icons of Sound: Aesthetics and Acoustics of Hagia Sophia, Istanbul.* Center for Computer Research in Music and Acoustics. Department of Art & Art History, Universidad de Stanford. Ver vídeos: *Total Sacred Immersion*; Cherubic Hymn in Mode 1; Prokeimenon; Trisagion; Trisagion rehearsal

Un poco más modesto pero recurriendo también a la tecnología de la sonología, es el proyecto de Máster *Seating plan for Brandenburg Concerto No.5 by J.S. Bach* de Seung Rok Baek. El autor intenta encontrar la manera óptima de distribuir un *ensemble* para interpretar esta obra. Entre sus tareas de investigación destacan la revisión de tratados que abordan la disposición de la orquesta (Quantz, Rameau), entrevistas a algunos intérpretes célebres de este repertorio (como los hermanos Kuijken), así como también el uso de su propia experiencia en la disposición de conjuntos de música antigua en salas de conciertos actuales. Una parte importante del trabajo consistió en experimentos sobre la correcta proyección del sonido en una sala de conciertos, que fueron realizados en colaboración con el departamento de sonología del conservatorio de la Haya (Royal Conservatoire The Hague 2014, 11).

7.2.3. *Experimentos*

***Experimento*: observación controlada de una muestra de la realidad.**

El experimento es la observación controlada de una muestra de la realidad que se pretende estudiar. En ellos, el investigador gestiona una *variable independiente* (elementos o acciones que son manipuladas y controlados por el investigador) que tendrá efectos directos en una *variable dependiente* (los resultados observables tras aplicar la variable independiente). El objetivo de la investigación es determinar las relaciones que existen entre ambas variables y en qué medida una es causante de la otra. Es muy útil para objetivos explicativos y evaluativos pues establece con mucha claridad relaciones causa-efecto. La pedagogía de la música y la musicoterapia suelen emplear con mucha eficacia modelos experimentales. Supongamos que un profesor de guitarra, piano o violín, está implementando nuevas técnicas para la interpretación de escalas con mayor rapidez, precisión, limpieza de sonido y además, con cambios continuos de timbre, dinámica y articulación. El profesor desarrolla una serie de estrategias didácticas y ejercicios innovadores que, según él, harán que el estudiante desarrolle con mayor rapidez y eficacia estas habilidades. Entonces elige un grupo de instrumentistas que practicarán por un tiempo determinado, digamos un semestre, las nuevas estrategias propuestas. A este grupo se le llama *grupo experimental* o *grupo piloto* y a las estrategias didácticas que seguirán, se les denomina *variables independientes,* es decir, todas las acciones en las que interviene el investigador. Por su parte, otro grupo de estudiantes seguirá estudiando con los métodos tradicionales. A este se le llama *grupo de control*. Después del tiempo estipulado, se les preparan a ambos grupos algunas pruebas específicas para evaluar qué tanto han alcanzado sus objetivos. Para ello se establecen ejercicios que testean y miden la rapidez, precisión y limpieza de sonido alcanzados por los miembros de cada grupo, así como para evaluar qué tanto controlan los cambios de timbre, dinámica y articulación en la tarea. Estas respuestas son las *variables dependientes*. A partir de la comparación de ambos resultados, se puede evaluar si las nuevas estrategias dieron resultado y se puede

establecer una relación causa-efecto entre los ejercicios y lo que se obtuvo con ellos.[50]

La experimentación está presente en muchos proyectos de investigación artística. De hecho la experimentación musical posee una tradición de investigación dentro de la música de arte occidental desde principios del siglo XX, como lo demuestran la electroacústica, el teatro musical, el arte conceptual y el ahora llamado arte sonoro, y constituye también una parte importante en otras culturas musicales como el jazz o el rock. La experimentación en la investigación artística musical es un tema amplio, complejo y comprende tanto metodologías cuantitativas como cualitativas, por lo que la analizaremos más a fondo en un capitulo sucesivo.[51] Por lo pronto analicemos un caso paradigmático de la experimentación cuantitativa en un proyecto de investigación artística.

Consideremos el proyecto de máster *A study of the use of body gestures in expensive playing* de Lisa Kortleitner. Para la autora, la gesticulación es fundamental en la interpretación musical pues constituye un recurso comunicativo básico. Se pregunta si es posible reconocer la intención emocional en los gestos corporales de los intérpretes de flauta de pico y qué factores harían una interpretación o *performance* más expresiva o explícita. Además, la autora se plantea cómo podría aplicar estos factores a su propia interpretación. Para saberlo primero realizó un cuestionario[52] a intérpretes de flauta en donde se les preguntó si eran conscientes de sus movimientos durante su interpretación musical, cómo los usan, y cómo realizan elecciones conscientes sobre ellos. Después realizó un experimento: ella y otros intérpretes de flauta de pico tocaron y filmaron la misma pieza intentando proyectar cinco emociones distintas: felicidad, enfado, tristeza, ternura y miedo. Luego mostró el vídeo a otros músicos y les pidió que reconocieran cada una de las emociones primero en la grabación de audio, luego en la grabación de vídeo sin

[50] Algunos antecedentes de la investigación experimental en música se encuentran en Madsen y Madsen (1969); Madsen y Moore (1978).
[51] Véase la sección 8.6.
[52] Ver entrevista estructurada en la sección 7.3.4.

sonido. Analizó las respuestas para detectar algunos de los movimientos más determinantes para cada emoción y luego los introdujo en su *performance* (Royal Conservatoire The Hague 2013, 31).

7.3. Métodos cualitativos

Mientras que los métodos cuantitativos pretenden medir parámetros en los fenómenos a investigar, los métodos cualitativos persiguen aprehender las cualidades de los mismos. Tienden a una epistemología afincada en la hermenéutica,[53] la fenomenología[54] y la interacción simbólica.[55]

***Métodos cualitativos*: se ocupan de las motivaciones, ilusiones y significados de las acciones de los individuos.**

Ponen su énfasis no en descubrir grandes normas sociales ni tendencias cuantificables, sino en indagar a fondo las motivaciones, ilusiones y significados de las acciones de actores individuales. No quieren obtener cantidades, sino el sentido de experiencias humanas. Prefieren una descripción y comprensión interpretativa de la conducta dentro del marco de referencia del propio individuo, grupo o cultura investigada. Por este motivo, es el conjunto de estrategias metodológicas más usado en investigación artística (Knowles y Cole 2008). La estrategia de captación de información es menos sistemática que los métodos cuantitativos, pero su flexibilidad la

---

[53] La hermenéutica es la teoría sobre la interpretación y análisis textual. Inicialmente aplicada a la interpretación o exégesis de escritos como la biblia o los textos filosóficos, la hermenéutica comienza a perfilarse como una teoría para la comprensión humana a partir del siglo XIX, gracias a autores como Friedrich Schleiermacher y Wilhelm Dilthey. Actualmente su campo de aplicación se extiende más allá del texto escrito, incorporando la comunicación no verbal y la semiótica (Edgar y Sedgwick 2007).

[54] La fenomenología se refiere a la descripción de la experiencia humana en su estado más esencial, más allá de las expectativas y los presupuestos culturales. Se trata de volver a las "cosas en sí mismas" con el propósito de investigar el mundo real tal y como es. En tanto que movimiento filosófico, la fenomenología ha sido fundada por Edmund Husserl a comienzos del siglo XX y desde entonces ha sido desarrollada y discutida por varios filósofos desde Martin Heidegger hasta Paul Ricoer (Edgar y Sedgwick 2007).

[55] El interaccionismo simbólico es una perspectiva sociológica derivada del pensamiento de George Herbert Mead a comienzos del siglo XX. El término fue acuñado por Herbert Blumer, alumno de Mead que sintetizó esta perspectiva al señalar que el comportamiento de la gente respecto a los objetos se basa en el significado simbólico que dichos objetos tienen para ellos. El significado deriva de la interacción social y se modifica a través de la interpretación, y las personas son capaces de seleccionar o transformar los diferentes significados en función de sus propios objetivos y expectativas (Edgar y Sedgwick 2007).

inserta en un continuo proceso interactivo que se va ajustando de acuerdo al desarrollo de la investigación y sus necesidades. Su *modus operandi* son la interpretación y comprensión de discursos, acciones y conductas.

Al igual que en la investigación cuantitativa, la cualitativa requiere construir muestras representativas del fenómeno a estudiar, sin embargo, éstas se forman con criterios diferentes. Además, como veremos, en la investigación artística el espacio y actividad a estudiar suele elegirse por medio de criterios particulares. Habitualmente nos interesa una práctica precisa desarrollada por algún sujeto específico, cuyo interés, en muchos casos, deriva no de su representatividad como miembro de un colectivo, sino de su singularidad y distinción. Las principales técnicas del trabajo cualitativo incluyen la observación externa, la observación participante; la entrevista estructurada, semiestructurada y a profundidad; la historia de vida y los grupos focales. Varios manuales y libros básicos de investigación cualitativa dan una buena introducción sobre las diferentes técnicas (Taylor and Bogdan 1987; A. O. Scribano 2008; Denzin and Lincoln 2013; Denzin and Lincoln 2012).

Un aspecto fundamental de los métodos cualitativos es el registro de los datos obtenidos en las diferentes estrategias de investigación. Mientras que en los métodos cuantitativos el registro es muy sistematizado y los datos se recogen por medio de formularios o plantillas estables, en los cuantitativos su recolección es más compleja y menos estandarizada. Por ello es fundamental tener preparados distintos recursos. El elemento sustancial es el *cuaderno de campo*. Se trata de un registro físico o digital, donde se va recopilando todo lo relacionado con la investigación. Se divide en diferentes secciones o clases de informaciones: notas de campo, diario de campo, registros de campo y reflexiones de campo.

***Cuaderno de campo*: registro físico o digital, de toda la información recopilada en la investigación cualitativa.**

7.3.1. El cuaderno de Campo

7.3.1.1. *Notas de campo.*

Son todas las anotaciones que hacemos en relación a las observaciones, entrevistas, historia de vida o grupos focales que organizamos. Ahí hemos de consignar toda la información que recibimos, que observamos o que detectamos en las diferentes modalidades de trabajo de campo. Tiene un carácter descriptivo y por decirlo así, "objetivo", en el sentido que intentamos registrar en él procurando un "estilo neutro". Todas las notas de campo tienen que realizarse lo más pronto posible; inmediatamente después de tener la experiencia. Es muy importante organizarlo por día, fecha y hora de la experiencia o por tema, persona entrevistada, evento observado, etc.

7.3.1.2. *Diario de campo*

A diferencia del anterior, en esta sección podemos anotar todas nuestras experiencias subjetivas que se han producido en la investigación. Todo lo que hemos sentido, nuestras sospechas, dudas, nuestra experiencia emocional. Es muy importante distinguir este tipo de información de las que aparecen en las notas de campo. Pueden ser dos secciones de un mismo cuaderno físico o estar en dos cuadernos. O dos archivos o carpetas informáticas.

7.3.1.3. *Registros de campo*

Lo componen todos los materiales documentales que hemos realzado durante la investigación: fotos, grabaciones de audio, vídeo, etc.

7.3.1.4. *Reflexiones de campo*

A diferencia de las anteriores, las reflexiones se realizan fuera de campo. Con apoyo de las notas, el diario y los registros, se abre el turno del pensamiento, de la reflexión y la producción de

conocimiento. En este espacio se pueden hacer hipótesis o nuevas preguntas de investigación; reflexiones metodológicas; detectar nuevas tareas de investigación; reconstruir la agenda, etc.

Ahora revisemos las principales estrategias de los métodos cualitativos.

7.3.2. *Observación externa*

La observación se define como la percepción no mediada por instrumentos (como la encuesta o los experimentos) donde destaca la relación directa entre el investigador y el fenómeno estudiado. La observación es un recurso muy frecuentado por la investigación artística cuando se quieren aprender, por ejemplo, los modos de tocar de músicos de otras culturas, las acciones del público durante una presentación o se quiere analizar el uso del espacio escénico de algunos músicos o artistas de otras disciplinas. Se llama *observación indirecta* cuando la actividad que deseamos estudiar no la observamos presencialmente sino a través del relato verbal, escrito o mediatizado (vídeo, audio, etc.) de alguien que participó en ella. Es cuando empleamos, por ejemplo, una grabación en DVD para estudiar la gesticulación y actividad motora de un cuarteto de cuerda. En la *observación directa* estamos presentes en el evento que queremos estudiar. Podemos auxiliar esta observación por medio del registro audiovisual realizado *ex profeso* para el estudio. Estos registros pueden ser trabajados directamente o bien por medio de *software* especializado y otros recursos para analizarlo.[56]

Un ejemplo es el proyecto *Sounded gestures and enacted sounds* de William Brooks, Damien Harron y Catherine Laws (Universidad de York y ORCiM proyecto en curso hacia 2011) que se proponía la observación y análisis de los gestos involucrados en la *performance* musical de un percusionista.[57] Sus movimientos eran registrados para luego ser analizados y procesados

[56] Hay varios programas para el análisis de movimiento que se usan también en el estudio del gesto musical. Entre ellos se encuentran ANVIL, Kinovea y MOCAP.

[57] Para información sobre el proyecto véase http://www.cmpcp.ac.uk/online%20resource%20Friday/psn2011_Laws.pdf.

tecnológicamente. El objetivo de los investigadores era lograr un proceso de composición basado no ya en estructuras y lenguajes abstractos, sino (como en muchas músicas orales del África subsahariana) en la gesticulación productora de sonido y de las posibilidades de acción motora (*affordances*) del propio instrumento.[58]

7.3.3. *Observación participante*

Se llama observación participante cuando el propio investigador toma parte en la acción que desea observar. Por ejemplo, cuando un compositor o instrumentista que desea aprender las técnicas de un músico particular toma lecciones con él o se integra a una agrupación musical que práctica estas técnicas. Ocurre también cuando el proyecto pretende estudiar o incorporar algún elemento o experiencia de otro ámbito artístico como la danza, el teatro o el clown. Entonces el investigador se matricula a un curso donde simultáneamente realiza todas las actividades prescritas, al tiempo que las observa y analiza. En ocasiones se hace la distinción entre *participante observador* y *observador participante*. El primer caso designa al investigador que participaba desde antes en la práctica que ahora es sujeto de su investigación. Ocurre por ejemplo, cuando un instrumentista quiere estudiar su propio proceso de construir técnica y musicalmente una interpretación y tiene que observar, por diversos medios, sus propios hábitos. El *observador participante*, en cambio, es quien motivado por la propia investigación se integra a una práctica que antes no realizaba.

Como mencionamos anteriormente, todas las observaciones deben ser registradas y trabajadas en el cuaderno de campo, donde deberán aparecer aspectos como los siguientes:

[58] Para el concepto de *affordance* musical véase López Cano (2008); Godøy (2010).

- Descripciones pormenorizadas de lo observado.

- Interpretaciones o análisis intuitivos o sistematizados sobre lo que se observó (ya sea directamente o a través del análisis de un registro).

- Documentos y elementos que hemos recogido por su relevancia.

- Registros audiovisuales de la actividad.

- Reflexiones metodológicas y teóricas sobre cómo proceder con la investigación.

El éxito de la investigación depende del detalle y profundidad de la información recogida en el cuaderno de campo. Es muy recomendable seguir los siguientes consejos en su elaboración:

- Realizar descripciones abundantes y detalladas.

- Deben hacerse lo más pronto posible después de la observación.

- Auxiliarse siempre que sea posible con algún tipo de registro: notas, audio, vídeo u otros recursos tecnológicos más sofisticados.

- No eludir los sentimientos o percepciones subjetivas del investigador.

- Revisar constantemente y seguir elaborando ideas e información.

- Especular sobre lo que ocurre en el campo, definición de tareas a realizar a corto, mediano y largo plazo.

- Llevar un control riguroso de lo observado, del observador y de la observación.

Todo lo registrado en el diario de campo ha de ser interpretado y analizado con estrategias cualitativas en las que la interpretación, la hermenéutica o la fenomenología, tienen un papel importante (Gibbs 2012). Otros libros relevantes sobre la observación son los de Taylor y Bogdan (1987), Scribano (2008) y Anguera (1989).

Un buen ejemplo de observación participante en investigación artística, lo encontramos en el proyecto de grado del violinista Pedro González. En su *Tangencias*: *un laboratorio para la práctica instrumental* (Esmuc 2014) se pregunta sobre la *performance* habitual del músico de la tradición clásica y el de otras artes: ¿Cuáles son las características generales del acto performativo para la comunidad artística que enseña y practica mi disciplina en relación a las de otras disciplinas? Una vez conocidas las posibilidades que envuelven este momento, ¿Cómo puedo generar nuevos enfoques y/o aplicar características ajenas a mi campo con el fin de construir un modelo de acción propio, consciente y consecuente con mis intereses? Entonces se aproxima a otros ámbitos como la música improvisada, el *ensemble* de cámara y el músico de orquesta, pero también a otras artes performativas como el teatro, el *performance* art, la danza o el clown. Realizó numerosas entrevistas a artistas de estas áreas para conocer sus experiencias en relación aspectos como el espacio de la *performance*, sus sensaciones subjetivas y personales durante la *performance*, la interacción que se establece entre el performer, el público y los diferentes procesos de constitución del espacio, lo que se hace, lo que se percibe y lo que se vive colectivamente. También se aproximó a la formación de performers y actores, asistiendo a varios cursos sobre diferentes aspectos de artes escénicas. Su participación en ellos fue doble, como un alumno más y como un observador deseoso de conocer de cerca el proceso de formación de performers distintos a él. Tomando notas de todo lo que vio, pero también de lo que sintió, de cómo se operaron en él mismo las

transformaciones en sus puntos de vista artísticos y en su visión de la *performance* en música, se convirtió en un observador participante.



Figura 5. Pedro González, *Tangencias*: *un laboratorio para la práctica instrumental.* Proyecto final de grado (Esmuc 2014) **Ver vídeo**

7.3.4. *Entrevista*

La entrevista es una interacción verbal cara a cara constituida por preguntas y respuestas orientadas a una temática u objetivos específicos. Puede ser *estructurada,* cuando se sigue escrupulosamente un cuestionario, *semiestructurada,* cuando hay un guion básico que se puede modificar a lo largo de la charla, o pude ser *a profundidad,* si la entrevista es personal, directa y no estructurada, la indagación es exhaustiva e instaura un espacio abierto de comunicación que permite que el entrevistado hable libremente, controlando él mismo los tiempos y temáticas abordadas y expresando en forma detallada sus motivaciones, creencias y sentimientos sobre un tema. Cada tipo de entrevista requiere una gestión particular en su preparación y, sobre todo, en el papel del entrevistador. En todos los tipos de entrevista, se comienza por definir muy claramente lo que queremos saber. Una vez establecido,

lo expresamos en preguntas claras y directas. Se ha de evaluar la pertinencia de cada pregunta porque, en muchas ocasiones, no es posible realizar una pregunta directa sin riesgo de incomodar u orientar la respuesta. Hay cuestiones que requieren estrategias para obtener la información por medio de una serie de preguntas indirectas. En la entrevista a profundidad, no hay que olvidar que debemos procurar un diálogo abierto donde el entrevistado se sienta en completa libertad expresiva y con deseo de comunicar, desde su propia perspectiva y subjetividad, sus motivaciones, creencias y sentimientos sobre un tema. El papel del entrevistador es proponer temas, mantener la atención, regresar a temas específicos para aclarar o profundizar, así como aprovechar e incentivar la motivación para hablar del entrevistado. Es muy recomendable registrar en audio o vídeo la entrevista, pues el papel de la comunicación no verbal es crucial. Sobre la técnica de entrevista véase Taylor y Bogdan (1987), Arfuch (1995) y Scribano (2008).

La entrevista estructurada es muy común en la investigación artística. Se suele administrar por medio de cuestionarios, ya sea para ser respondidos en presencia del entrevistador, en una reunión convocada para ello, o diferidos, cuando se envían por correo electrónico. En su proyecto de máster titulado *Baroque gesture, oratory, declamation & baroque staging as tools for better interpretation and performance of baroque dramatic vocal repertoire,* Reut Rivka Shabi desea apropiarse de la compleja gramática de la *gestuelle* o lenguaje corporal propio de la declamación francesa de los siglos XVII y XVIII. Para ello realiza una revisión de tratados y fuentes secundarias, y también graba las sesiones de trabajo con sus profesores. Una parte importante del proyecto es un cuestionario que fue enviado por correo electrónico a varios especialistas, en el que les preguntaba sobre algunos aspectos de la gesticulación de la época y sobre cómo se aplica en nuestros días (Royal Conservatoire The Hague 2013, 43).

También son frecuentes las entrevistas semiestructuradas y a profundidad. En el proyecto de investigación de máster *Just intonation?* de Marine Fribourg, la autora aborda cómo evitar las fluctuaciones derivadas del uso de una afinación por intervalos puros en el ámbito del canto coral de música del siglo XVI. Para ello estudió algunos tratados de los siglos XVI y XVII, algunos artículos de investigación sobre el tema y de manera muy importante entrevistó a varios músicos que se han enfrentado al problema. Con todo ello, la autora encuentra herramientas para trabajar con este tipo de afinación (Royal Conservatoire The Hague 2013, 19).

Con frecuencia se dice que la técnica del clavecín es perjudicial para el pianista y viceversa. Luba Podgayskaya cree que se trata de un mito no fundado y en su proyecto de máster *The influence of playing the harpsichord for a pianist* intenta demostrar que tocar ambos instrumentos es posible y beneficioso. Para ello realiza un estudio sistemático de tratados de técnica de clavecín y piano, revisa alguna bibliografía y materiales audiovisuales sobre el tema, y compara grabaciones de audio de Leonhardt y Van Oort tocando la misma pieza. Una parte fundamental de su trabajo son las entrevistas que realizó a varios músicos que tocan piano y clave y que le mostraron, a partir de su experiencia, como conjugaron ambas actividades (Royal Conservatoire The Hague 2014, 52).

En ocasiones es necesario entrevistar también a artistas de otros ámbitos. El proyecto que ya hemos mencionado del violinista Pedro González, *Tangencias. Un laboratorio para la práctica instrumental* incluyó entrevistas a profundidad con diferentes artistas escénicos como Marcellí Antúnez Roca (*performer* multimedia), Roger Ribó (actor), Lluna Albert (clown), Alejandro Barrachina (programador informático y *performer* de música electrónica experimental) y músicos como Abel Tomás (Cuarteto Casals), diferentes violinistas de la Orquesta Sinfónica de Galicia y Agustí Fernández (pianista e improvisador). Partiendo de un guión predefinido pero siguiendo una charla flexible, les realizó preguntas como: ¿Qué supone física y

emocionalmente el salir a actuar para ti?; ¿Te preparas de alguna manera?; ¿Tienes algún tipo de *feedback* con el público antes, durante o después de actuar?; ¿Influyen los acontecimientos del día a día en lo que haces y como lo haces en el escenario?; ¿Lo consideras algo a evitar o lo usas como parte de lo que haces?; ¿Has sufrido miedo escénico?¿Lo has trabajado?; ¿Has tenido relación con otras disciplinas en tu formación o en tu vida profesional?; ¿Cómo te relacionas con el espacio escénico? Con ello el autor pudo analizar las diferentes respuestas con diferentes estrategias para posteriormente tematizar secciones de los discursos de cada entrevistado en relación a aspectos determinados del ejercicio escénico y comparar sus respectivas experiencias. Lo que obtuvo fue una visión panorámica y en extremo informativa sobre cómo vive cada uno de estos artistas su relación con el público, con el espacio, consigo mismo y con lo que hace (música, actuación, clown, etc.) permitiéndole conceptualizar diferentes aproximaciones a las artes escénicas desde la experiencia de la *performance*.

Muchas veces, las preguntas de investigación de un proyecto requieren que se entreviste a especialistas de otras disciplinas. Por ejemplo, en el proyecto de máster *Right Pedal Using: taming the soul of the piano* de Emiel Janssen, se proponen soluciones personales para adaptar al piano moderno las técnicas de pedal originales del fortepiano histórico, a partir de las anotaciones que aparecen en las partituras. Además de un estudio bibliográfico y la comparación de las calidades sonoras de diferentes tipos de fortepiano y pianoforte, Janssen realizó continuas consultas-entrevistas a un técnico de pianos profesional (Royal Conservatoire The Hague 2014, 31).

Denise van Leeuwen y Hanneke Nijs en su proyecto de investigación de máster *Programming and program notes in chamber music* consideraron que para lograr una imagen y discursos propios en sus conciertos habría que trabajar artísticamente en el diseño de sus programas de concierto. Esto incluía que ellas mismas deberían redactar las notas del programa para generar un "valor añadido" a su

presentación como músicos. Las autoras estudiaron la programación y las notas de sala de tres *ensembles* holandeses, asistieron a sus conciertos y de manera muy particular entrevistaron a sus *managers* (Royal Conservatoire The Hague 2014, 40).

El proyecto de máster *The Ultimate Performance* de Floor Le Coultre, también emplea la entrevista con especialistas de otros ámbitos. A través del estudio de bibliografía sobre la psicología del deporte y de entrevistas con una *mental coach* especializada en trabajar el estrés y la ansiedad de los músicos, la autora propone ejercicios para evitar la distracción y la ansiedad durante un concierto y hacer más disfrutable la *performance* musical (Royal Conservatoire The Hague 2014, 16).

7.3.5. La *historia de vida*

Es la reconstrucción de la biografía de un individuo específico a partir del testimonio del propio sujeto o de individuos de su entorno. Usa la entrevista directa así como el análisis de otros objetos y artefactos. Estos objetos o artefactos pueden ser motivados por el investigador, cuando es él quien solicita que se elaboren; o no motivados, cuando los entrevistados ya los han realizado con anterioridad o los realizan por su cuenta. Entre estos objetos destacan las autobiografías, diarios personales, correspondencia, material iconográfico, objetos personales, colecciones de libros y discos. Se emplea cuando un sujeto es especialmente importante para la investigación, por ejemplo, compositores o intérpretes relevantes de los cuales queremos aprender algo de su técnica y modos de componer o interpretar, etc. Se emplea también cuando el sujeto es un ejemplo típico de un sector o grupo social, cuyo recorrido de vida puede ser un caso especialmente representativo. Sobre la historia de vida véase Taylor y Bogdan (1987) y Scribano (2008).

Un ejemplo de historias de vida es el trabajo *Biographical Research Into musicians as Lifelong Learners* de Rineke Smilde. La

investigadora realizó el estudio de la vida profesional de 32 músicos, explorando la relación entre su vida y la expansión de su carrera para conocer cómo se iban articulando y compaginando ambas esferas (Polifonia Research Working Group 2010, 58).[59]

7.3.6. *Grupos focales o de discusión*.

El grupo focal o de discusión es una representación a escala de un grupo social. Permite observar cómo se origina, debate o acepta lo que un grupo opina y piensa sobre un tema determinado. De este modo, el grupo reproduce, en situación de laboratorio, los modos de producción, circulación y reproducción del discurso en la sociedad o en un colectivo determinado. Más que en las propias opiniones expresadas por cada participante en el grupo focal, esta estrategia intenta arrojar luz sobre la interacción discursiva que se establece entre los miembros de la muestra. Se usa por ejemplo, cuando no sólo queremos saber qué opina un determinado número de personas sobre una forma de interpretación, *performance* o composición, sino cuando nos interesa poner de manifiesto qué criterios y argumentos esgrimen para defender su punto de vista y cómo estos son rebatidos o aceptados por el resto del grupo. Esta estrategia es muy productiva para extraer información que no suele ser proporcionada en una entrevista habitual, sino en el contexto de una discusión. Nos permite analizar entre otras cosas, el desarrollo de la argumentación, los puntos de acuerdo y los desacuerdos más debatidos.

Para la investigación en grupos focales se debe reunir a varias personas *ex profeso* para la experiencia. Es recomendable que las relaciones entre los miembros del grupo sean simétricas, que no haya jerarquías entre ellos: todos estudiantes o todos profesores, todos músicos especialistas o todos aficionados, etc. Para que un grupo sea productivo debemos tener objetivos claros y explícitos; reunir entre 5

[59] Es necesario notar que, pese a figurar entre varios modelos de investigación artística, este trabajo no tiene por objetivo la realización de un proyecto artístico, por lo que no lo consideramos un ejemplo de investigación artística.

y 10 participantes, la duración debe aproximarse a la hora y media, debe seleccionarse la muestra adecuada y contar con un espacio de discusión apropiado. Aquí, el investigador funciona como animador y orientador de la discusión y no como protagonista. Sus tareas son distribuir el turno de la palabra de manera equitativa y reactivar la discusión cuando esta caiga en puntos muertos, silencios o argumentos reiterativos. Siempre se deben hacer registros con notas, audio o vídeo y es recomendable contar con el apoyo de una o dos personas más durante la experiencia. Algunos autores que abordan detalles puntuales de esta técnica de trabajo son Callejo (2001), Llopis Goig (2004) y Barbour (2013).

Actualmente los grupos focales también pueden funcionar, con una dinámica distinta, como foros virtuales de debate. La principal diferencia es que en los grupos focales virtuales el investigador se convierte en moderador y animador del debate. Una de sus características principales es que se focaliza no sólo en el contenido de la discusión, sino también en cómo se desarrolla y cómo ocurre el intercambio, que argumentos son más sensibles o cómo se logran, agudizan o suavizan los encuentros y desencuentros. A diferencia del grupo focal, en los foros de debate el investigador suele tomar parte activa en la discusión y se interesa mucho más por los contenidos que por la interacción. En investigación artística no se hace mucha distinción entre estos dos matices y encontramos foros presenciales o virtuales de diferente naturaleza.

Un buen ejemplo de un foro de debate donde el investigador tiene un papel central es el proyecto postdoctoral *Open Artist & Dear Audience* (*Sibelius Academy*). En ella Anu Vehviläinen establece un diálogo con el público al final de cada uno de recitales pianísticos donde con frecuencia toca con las luces de sala encendidas para observar sus reacciones. Con ello crea canales de comunicación para transformar el ritual habitual del recital y obtener del público un *feed-back* que luego integra a su propuesta artística (Polifonia Research Working Group 2010, 30).

Un caso similar es *At the Bench, The Dance of Leading Out And Following,* proyecto de máster donde Bert Willemsen reflexiona sobre la soledad del director de orquesta y su poca colaboración con otros colegas. El autor señala que los aspectos sociales constituyen uno de los mayores desafíos de la dirección de orquesta. Sin embargo, existe un escaso diálogo entre colegas sobre el tema. Entre sus tareas de investigación se cuentan entrevistas a varios directores a través de cuestionarios escritos, entrevistas a profundidad y un grupo focal con un consultor externo, donde se abordan los problemas sociales que se originan dentro de una orquesta (Royal Conservatoire The Hague 2013, 50).

Con mucha frecuencia se hace necesario realizar un foro en línea para que un mayor número de colegas y gente que nos interesa pueda participar. En la investigación que realizó para el Orpheus Institute, *Music Editions and Performance Practice: A Dynamic Conception,* Paulo de Assis aborda varios problemas en relación a las ediciones Urtex. Se pregunta si éstas constituyen un obstáculo epistemológico para la *performance* musical, si existe en el campo de la edición musical un cambio de paradigma en relación a ellas, cuál será el aspecto de las futuras ediciones y el rol del intérprete en un nuevo concepto de edición musical. Además de realizar un sondeo sobre el uso de diferentes ediciones en la práctica musical, una de sus principales estrategias de investigación consistió en un foro online donde los participantes discutían sobre estos temas (Polifonia Research Working Group 2010, 64).[60]

[60] Véase el blog del proyecto actual del autor: Experimentation versus Interpretation: Exploring New Paths in Music Performance in the Twenty-First Century.

8. La práctica musical en la investigación artística

Como hemos visto, el rasgo que mejor caracteriza la investigación artística y la distingue de otro tipo de pesquisa académica, es que en ella la práctica musical tiene un papel fundamental, ya sea a nivel técnico, interpretativo, creativo, escénico o artístico en general. Consideremos un caso. *Tonality and Affect in the Berlin Sonatas of Johann Joachim Quantz* es un proyecto de máster de Joanna Mardsen. En él, la autora se plantea conocer cómo las modificaciones organológicas realizadas a la flauta traversa por Johann Joachim Quantz (1697-1773) impactaron en las cualidades tímbricas de cada una de las tonalidades y como esta característica era empleada para la expresión de diferentes afectos en las *Sonatas de Berlín* del propio autor.[61] Para ello desarrolla diversas tareas de investigación. Por un lado realiza un trabajo de naturaleza teórica: estudia la estética de Quantz a partir de su famoso tratado *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), su autobiografía, otras fuentes coetáneas y fuentes actuales. Así mismo, y apoyada también en documentos históricos, reflexiona sobre la expresión musical de las pasiones, las características afectivas de las diversas tonalidades y las técnicas actorales empleadas por los cantantes de la ópera seria de entonces para la expresión de afectos. Para continuar, realiza un análisis estilístico de dos de las sonatas de Berlín, identificando áreas de expresión de pasiones a partir de un examen melódico y rítmico, siguiendo el propio método de Quantz.

Hasta aquí, las tareas de investigación realizadas por Mardsen se parecen mucho a la de una investigación musicológica. Pero su proyecto no concluyó en ese punto. También realizó un estudio práctico de las sonatas interpretándolas según el tratado de Quantz. Y va más allá con la práctica, pues compara las facilidades y

[61] En la flauta existen digitaciones cruzadas propias de tonalidades remotas, en las cuales cambia el timbre del instrumento.

limitaciones que diferentes tipos de flautas de la época ofrecen para la interpretación, e incluso llega a construir una flauta con la ayuda de los luthieres Paul Beekhuisen, Boaz Berney y Jean-François Beaudin. Uno de los puntos más importantes de su investigación consistió en comparar el empleo del contraste tímbrico en las *Sonatas de Berlín* de Quantz (que exploran diferentes tonalidades del instrumento) con el efecto físico de las pasiones en la voz cuando canta en esas tonalidades. Esa comparación se lleva a cabo desde la práctica instrumental y vocal de la autora de la investigación. Una de sus conclusiones es que Quantz usa intencionalmente las cualidades tímbricas de sus propias flautas en las tonalidades remotas, como un medio particular para expresar las pasiones (Royal Conservatoire The Hague 2013, 38). El desarrollo de estas últimas tareas de investigación requiere de habilidades exclusivas de un músico práctico y su implementación, desarrollo, análisis y gestión dentro de todo el entramado de tareas y conceptualizaciones de un proyecto, requieren un dispositivo metodológico que no está contemplado en los métodos académicos habituales, sean documentales, cuantitativos o cualitativos.

Otro caso es el proyecto de investigación de máster de Eunmi Lee, *Brahms' insights on natural horn writing in the Trio for Horn, Violin and Piano Op. 40*. La autora se pregunta por qué en esta obra Brahms prefirió la trompa o corno natural a la trompa o corno de válvulas, cómo maneja la parte de la trompa en ésta y otras composiciones y qué características de la trompa natural se han perdido en la de válvulas. Para resolverlas, compara la parte de la trompa del trío con otras partes orquestales para el mismo instrumento escritas por el propio Brahms y por otros autores de la época. Eso es lo que cualquier musicólogo o teórico haría. Pero la autora, como músico práctico, va más allá y toca las obras examinadas con ambos instrumentos para después analizar y comparar su propia experiencia como intérprete con cada uno de ellos. Lee llega a la conclusión que Brahms eligió la trompa natural

motivado por la gran variedad de colores que ofrece su sonido (Royal Conservatoire The Hague 2013, 34).

En estos dos casos, vemos cómo la práctica musical es fundamental para el desarrollo de la investigación. Eso es lo que distingue la investigación artística de otros modelos de indagación. Pero también es posible identificar otro aspecto fundamental. En su proyecto de máster *Instrumentation in Baroque solo instrumental concerto from the late 17c to the 1st half of the 18c. (One per part orchestra?),* la violinista Seojin Kim reflexiona sobre la instrumentación en los conciertos barrocos. A partir de su experiencia en grupos donde en ocasiones el equilibrio entre las partes no parecía funcionar, Kim se hace las siguientes preguntas: ¿La cantidad de instrumentos que participan en una obra siempre es igual a la que está prescrita en las partituras? ¿Sólo se interpreta un instrumento por voz o existía la posibilidad de que algunos instrumentos doblasen a otros o se agregasen más instrumentos a cada voz? Confrontando algunos estudios sobre el argumento con su propia experiencia, la autora llega a la conclusión de que independientemente de la evidencia histórica, la cantidad de instrumentos por cuerda estará determinada por el equilibrio sonoro que se pretenda lograr (Royal Conservatoire The Hague 2014, 32). En esta investigación la autoridad de la evidencia documental es criticada, no desde los principios de la investigación histórica, sino desde las necesidades y referentes de la investigación artística. Esto pone de relieve que tanto la argumentación como el régimen de verdad de los resultados de la investigación artística son diferentes a los de otras ramas de investigación académica y en ocasiones, la práctica musical misma puede adquirir una autoridad, pertinencia o jerarquía mayor en los objetivos y metas de este tipo de indagación.

En la investigación artística la argumentación y el régimen de verdad de sus resultados poseen un estatus especial.

Los ejemplos anteriores, nos muestran que además de los métodos de investigación habituales en los ámbitos académicos, como la investigación documental, los métodos cuantitativos y los cualitativos, existe otro nivel de recursos metodológicos que derivan

o se insertan en la propia práctica musical. Como se ha señalado, la investigación artística no es asimilable o idéntica a la creación y uno de sus mayores retos es convertir algunas de las prácticas artísticas habituales en estrategias metodológicas formalizadas de investigación. Mucho se ha hablado de ello, pero no existen suficientes desarrollos, consejos o técnicas específicas en la bibliografía disponible. Y varios autores han reconocido que la "diferenciación entre práctica artística en general e investigación artística en particular es problemática" ya que parece que "ambas hacen las mismas cosas" (Schwab 2013, 8). Por este motivo es indispensable diseñar instrumentos que permitan distinguirlas al tiempo que consientan observar con mayor precisión de qué manera se inserta la práctica musical en la investigación artística.

8.1. Práctica informativa, reflexiva, experimental y vehicular

La práctica musical tanto en sus aspectos técnicos, mecánicos y físicos, como en la parte más estética, imaginativa y artística, ocupa un sitio central en el desarrollo y entramado de este tipo de investigación. Su impacto es fundamental, por una parte, en los momentos heurísticos en los que se generan ideas, se descubren los problemas o preguntas de investigación o se producen metas y objetivos para la misma, y por otra, en el desarrollo de tareas de investigación, en la recolección de datos, en la reflexión e interpretación de los mismos, en la contrastación de hipótesis e ideas, en la formación de conceptos, explicaciones y teorías e incluso en la comunicación de los resultados de la investigación. La práctica musical puede adquirir diversas funciones, formatos y roles dentro de la investigación. Puede ser *informativa*, *reflexiva, experimental o vehicular:*

Funciones de la práctica artística en la investigación:

- **Informativa.**
- **Reflexiva.**
- **Experimental.**
- **Vehicular.**

- Es *informativa* cuando provee de información a la investigación.

- Es *reflexiva* cuando se convierte en un lugar para pensar, encontrar similitudes y contradicciones, generar ideas o producir conceptualizaciones y soluciones.

- Es *experimental* cuando se convierte en espacio para comprobar, testear y evaluar diferentes soluciones o ideas o se convierte en el laboratorio de exploración artística y/o intelectual.

- Es *vehicular* cuando se convierte en recurso de comunicación de los resultados de la investigación.

Práctica informativa

La práctica puede *informar la investigación* cuando nos dice algo de ella que necesitamos saber como dato. ¿Cómo hacemos o dejamos de hacer algo? ¿Cómo podríamos o deberíamos hacer para resolver un problema musical? ¿Cómo suena en la realidad lo planificado? ¿Qué y cómo hacemos cuando hacemos música? En el contexto de la investigación artística, la información que proveen todas las actividades prácticas adquiere el mismo estatus que la información obtenida por medio de fuentes bibliográficas, formatos multimedia, las entrevistas, las encuestas, la observación, etc. Como veremos más adelante[62] para obtener información de la práctica musical tendremos que diseñar actividades de observación y reflexión particulares, que se pueden aplicar tanto a las situaciones habituales en las que hacemos música, como al estudio individual, ensayos, conciertos o *performances*, ya sean propias o de otros músicos. Pero también se pueden implementar en situaciones creadas por nosotros mismos, con el fin específico de recabar información. Las primeras situaciones las llamaremos de campo o *in situ* y a las segundas de laboratorio o *in vitro*.[63]

---

[62] Ver la sección 8.3. *Autoetnografía*.

[63] Ver la sección 8.6. *Experimentación*. La distinción entre performance *in situ* e *in vitro* suele ser empleada en etnomusicología para referirse a una performance grabada en el campo (*in situ*) o en estudio (*in vitro*). Uno de los primeros etnomusicólogos en utilizar el término *in vitro* habría sido Diego Carpitella (Marano 2007, 149).

Por ejemplo, un experimentado director de escena de ópera quiere contribuir a la formación de jóvenes cantantes y decide elaborar un manual sobre actuación de ópera, en el cual pretende ofrecer herramientas prácticas para cantantes. Dada su dilatada experiencia, conoce muy bien los problemas habituales a los que se enfrenta el cantante y ya ha tenido muchas posibilidades de experimentar recursos didácticos y comprobar su eficacia. Sin embargo, desde que se ha decidido a hacer un libro, observa con mayor detalle la evolución de sus montajes y, previsiblemente, toma nota de los problemas específicos que van surgiendo en su trabajo profesional. Eso sería un estudio de campo *in situ*: el investigador lleva a cabo la práctica al mismo tiempo que la observa con el objetivo de informase. Ahora bien, en determinado momento de su trabajo, nuestro director de escena descubre que existen algunos aspectos del trabajo actoral que no ha explorado suficientemente como para ofrecer dinámicas de trabajo productivas. Entonces decide organizar un *workshop* con estudiantes de conservatorio para explorar ciertas carencias y necesidades recurrentes en la caracterización de personajes y en el manejo escénico, de las cuales no tiene una experiencia suficiente. Su objetivo es observar mejor estos problemas y experimentar con algunas soluciones posibles, las que tendrá que evaluar y mejorar en otras ediciones del mismo *workshop*. En este caso, el director de escena está realizando lo que denominamos un trabajo en situación de laboratorio o *in vitro*.

Práctica reflexiva

En este caso lo que deseamos es pensar y comprender algo a través de la práctica musical. Cuando reflexionamos sobre cualquier asunto podemos entregarnos a la introspección y a la exploración mental del problema que nos ocupa. En muchos casos, nos auxiliamos de algunos instrumentos como papel y lápiz y hacemos anotaciones de frases sueltas, ideas, motivaciones, deseos o aspiraciones. En ocasiones elaboramos listados que pretenden

inventariar los aspectos relacionados con el problema en que pensamos. Es posible construir categorías que nos permitan agrupar los elementos del inventario en clasificaciones que distingan diversos tipos dentro de ellos. También se pueden jerarquizar esas categorías y crear niveles supraordenados o subordinados. Se pueden hacer esquemas de relaciones que nos permitan explorar los vínculos y asimetrías de los elementos analizados. Muchas veces es necesario hacer tarjetas que contengan anotaciones relacionadas con los temas en los cuales pensamos para manipularlas en el espacio real y explorar así sus relaciones y comprender algo de ellos, como hacen los guionistas de cine o de series.

¿Es posible usar la práctica musical para reflexionar sobre ella en si misma? ¿A través de la práctica es posible comprender algo que está en ella o en nosotros? La práctica puede convertirse en lugar de reflexión cuando logramos *pensar haciendo* o *hacer pensando*: es pensar el mundo desde el hacer. Imaginemos una compositora interesada en incorporar elementos de la música tradicional de indonesia en su música, pero que no desea caer en el recurso fácil de la cita o del exotismo. Admira profundamente a Béla Bartók y, deseando aprender de su experiencia, decide analizar algunas de sus piezas, como el célebre *Allegro bárbaro* de 1911 (Sz 49, BB 63). A través del análisis, descubre que Bártok emplea las escalas húngaras y rumanas de un modo que demuestra una profunda comprensión del lenguaje musical de ambas tradiciones. Sin embargo, escuchando las recientes ediciones de las grabaciones de campo del compositor, observa que el resultado no necesariamente imita las músicas originales. Así que se decide a aprender más sobre la música húngara y los procedimientos de Bartók. Transcribe y compara grabaciones de música tradicional y lee algunos estudios de etnomusicología, a la vez que sigue indagando en los procedimientos del compositor húngaro. Comienza a identificar cómo Bartók se apropió interculturalmente, no sólo de los elementos musicales de otra tradición, sino de las lógicas a las que responden.

Con esto en mente, nuestra compositora comienza el estudio de las músicas de indonesia que le interesan. Realiza transcripciones, sonogramas, esquemas y bocetos. Aplica las lógicas encontradas a materiales no indonesios, al mismo tiempo que usa elementos de esas músicas y les aplica lógicas de desarrollo y variación occidentales. Se aproxima a otros casos de importación de pensamientos musicales no occidentales a la música de arte europea, como los de Olivier Messiaen con la música de gamelán o los estudios para piano de György Ligeti y su interpretación de las complejas polifonías orales de Centroáfrica. Con este trabajo, la compositora se da cuenta no sólo de cómo funcionan los materiales exóticos, sino también de los entresijos estéticos de su lenguaje musical, además de ser conciente de sus propios modos de entender la composición y sus límites en la aproximación intercultural a otras músicas. El resultado de su trabajo no es solo una nueva composición, sino también el desarrollo de una conciencia crítica del empleo de músicas tradicionales y de su propia cultura compositiva.

Práctica experimental

La práctica puede funcionar como laboratorio o campo para la experimentación. Por tratarse de un aspecto crucial en la investigación artística en música, le dedicaremos un espacio propio mas adelante.[64]

Práctica como expresión de la investigación

Por último, al ser la investigación artística un proceso que además de conocimiento genera un producto artístico, la práctica musical es también el sitio por medio del cual y desde donde expresamos los resultados de la investigación. Imaginemos una violinista empeñada en sacar a la luz algunas de las partituras de la segunda mitad del siglo XVIII que se conservan en la catedral de su ciudad natal. Al sumergirse en el archivo, se da cuenta de que hay

---

[64] Ver la sección 8.6. *Experimentación*.

mucha música para cuerdas, pero los legajos se encuentran en total desorden. Tras una ardua labor de organización del material, la violinista logra identificar varias piezas que parecen estar completas y que eventualmente podrían tocarse. Sin embargo, el papel ha sido dañado por la humedad y hay muchos compases que no se ven claramente. Entonces, empleando sus conocimientos de orquestación, propone una reconstrucción hipotética destinada a la práctica. Completado el trabajo, puede por fin interpretar las piezas junto a su grupo. La eficacia del trabajo de reconstrucción de esta violinista pueden expresarse de forma oral y escrita explicando los criterios de reconstrucción de las partes perdidas o dañadas. Pero su éxito artístico dependerá exclusivamente del resultado musical.

Un caso similar sería el de un arpista que desea realizar sus propias transcripciones de música para piano de Debussy. Comienza su investigación analizando las piezas escogidas, estudiando algunas transcripciones existentes y la escritura de Debussy en piezas originales para arpa. Entrevista a algunos intérpretes que han realizado sus propias transcripciones y que le dan consejos muy útiles sobre como evocar el sonido del piano en el arpa, o bien sobre cómo adaptar las piezas al lenguaje del instrumento. Considerando este bagaje, realiza su transcripción en una edición muy cuidada y finalmente ofrece su interpretación en el arpa.

La práctica musical se integra a las tareas de investigación en primer lugar, con la puesta en marcha del bucle práctica-reflexión: hacer y reflexionar sobre lo que se ha hecho y lo que se puede hacer para modelar ese hacer que, después de llevarse a cabo, debe quedar sujeto a otro proceso de reflexión y así sucesivamente. Pero ¿Cómo se puede construir un andamio metodológico para organizar este proceso? Antes de ofrecer alguna estrategia, es indispensable observar otra particularidad de la práctica musical dentro del entramado de la investigación artística.

8.2. El papel del artista-investigador como objeto y sujeto de la investigación

Pero la práctica no es la única característica de la investigación artística que hay que tomar en cuenta para aproximarnos a una serie de metodologías viables, también es necesario focalizarse en el rol del artista-investigador. Veamos algunos casos. Isaac Alonso de Molina en su proyecto de máster *On Conducting Sixteenth Century Sacred Music* se pregunta cómo eran dirigidos los *ensembles* de música sacra en el siglo XVI. Por supuesto que una parte importante de las tareas de investigación se concentraron en el estudio de fuentes históricas como tratados, comentarios de la época e incluso contratos que describen los deberes del director musical. Pero otra parte del proyecto se desarrolló a partir de la experimentación práctica, que consistió en proponer modelos de dirección musical apoyados en las fuentes históricas. A partir de ello, el autor llega a la conclusión de que la ejecución de este repertorio no deja lugar a dinámicas o fluctuaciones de tempo por parte del director. El tempo permanece muy estable, y se deja bastante margen a la independencia de voces en cuanto a fraseo y dinámica (Royal Conservatoire The Hague 2013, 10).

The Piano Sonata in Contemporary Music: A Practical and Analytical Study, es la tesis doctoral de Alessandro Cervino realizada en el Orpheus Institute de Gante. En este trabajo el pianista estudia sistemáticamente su propio proceso de construcción de sentido con un repertorio de música contemporánea que incluye obras de Berio, Boulez, Carter, Rautavaara y Sciarrino. Le interesa encontrar relaciones entre las obras pero no desde la perspectiva del análisis de partitura, sino de su propia experiencia interpretativa. Quiere conocer mejor aquellos aspectos que son desarrollados por la imaginación y competencias del intérprete a partir de lo que no está del todo determinado por la partitura. La investigación se conduce enteramente a través de su práctica y su método consiste en el bucle: interpretar, reflexionar, articular lo experimentado con lo reflexionado, reflexionar de nuevo e interpretar. Según el autor, la

reflexión produce una articulación de todas las soluciones posibles ante los problemas planteados (Polifonia Research Working Group 2010, 60).

Otro caso similar lo encontramos en la tesis de doctorado *Towards a Performance Practice in Computer Music* de Juan Parra (Orpheus Institut - University of Leiden 2014). El proyecto tiene como punto de partida la propia experiencia del autor en su tránsito desde la práctica instrumental convencional hasta la *performance* con ordenadores, donde el intérprete cumple además las funciones de compositor y constructor de instrumentos. El autor propone algunas estrategias para el desarrollo de una práctica interpretativa en el ámbito de la música con ordenadores y aplica sus reflexiones a varios casos de estudio, que abarcan tanto obras de autores emblemáticos (Cage, Feldman y Nono), como sus propias composiciones. En este caso, la experiencia particular del investigador con la práctica musical constituye un punto fundamental que gatilla el proceso de indagación artística.



Figura 6. Juan Parra. *Towards a Performance Practice in Computer Music.* Phd. Diss. Orpheus Institut - University of Leiden (2014.) Ver vídeos: *Acummulation of Hesitation II*; *KVSwalk* (Reactable version); *KVSwalk* (excerptFinal); *Flux|Pattern #2*: Etude for flute and two computers; *MultiplePaths I*: Omaggio A Nono; *Multiple Paths 8*: Omaggio a Nono.

En los ejemplos precedentes se aprecia cómo la práctica artística es el eje conductor de la investigación. Ésta ofrece información a la investigación, pero también es un espacio de reflexión, experimentación y comunicación de la misma. Sin embargo mientras la gran mayoría de las metodologías académicas nos ofrecen instrumentos para la observación, análisis, registro y evaluación de lo que hacen otras personas distintas al investigador, en la investigación artística lo que interesa es precisamente el cúmulo de acciones que desarrolla el propio autor de la investigación. Esto es otro problema metodológico del que se habla mucho pero para el cual apenas existen recursos. ¿Cómo podemos orientar las tareas de investigación al estudio de las rutinas, ideas, quehaceres y actividades del propio investigador? Por lo general, ese ámbito metodológico de autoreflexión en la investigación artística, suele recurrir a la noción

antropológica de *autoetnografía*. No conocemos ningún desarrollo sistemático de estrategias autoetnográficas propias para la investigación artística en música, por lo que puede ser útil comenzar a apropiarnos de este concepto y de sus estrategias.

8.3. Autoetnografía

Consideremos el siguiente caso. Un joven y talentoso profesor de piano lleva meses rondando la idea de hacer un doctorado orientado a perfeccionar su práctica docente superior. Con frecuencia reflexiona sobre aspectos fundamentales en la pedagogía del instrumento, como los criterios con los cuales se le asigna repertorio a un estudiante o sus dinámicas de enseñanza-aprendizaje dentro del aula. Se pregunta si el profesor debe conformarse con transmitir unidireccionalmente instrucciones al estudiante o si debe abrir un diálogo en el que competencias, personalidad y preferencias estéticas del profesor y el alumno sean negociadas a partir del reconocimiento y respeto mutuos. Piensa en qué medida el profesor se deja impregnar del ímpetu artístico particular de cada estudiante, si además de valorar sus potenciales y límites técnicos, es capaz de comprender sus inquietudes intelectuales y estéticas, su personalidad, su actitud ante la vida y qué pasa cuando aconseja a su discípulo desde esa comprensión y no de sus hábitos docentes. Reflexiona sobre qué y cómo es lo que el profesor aprende en ese espacio de transmisión de experiencia y conocimiento, así como de qué manera influyen la sensibilidad, el carácter y las competencias sociabilizadoras del estudiante y del profesor en el proceso pedagógico.

Por una coyuntura singular, el profesor tuvo que acoger simultáneamente en su clase a tres estudiantes de cursos avanzados que estaban registrando niveles bajos en sus evaluaciones de instrumento y experimentaban un decaimiento general en sus carreras. Después de sólo un cuatrimestre, el rendimiento de estos estudiantes se transformó asombrosamente. No sólo sus conciertos de fin de período fueron brillantes, sino que además su motivación

por los estudios, el piano y la música, recuperó el entusiasmo. El desempeño inusitado fue reconocido no sólo por sus compañeros, sino también por los responsables del centro en que trabaja y fue felicitado por sus jefes. ¿Qué pasó exactamente en el aula de clase que dio lugar a esta transformación? El joven profesor sabe que ello no sólo fue fruto de su depurada técnica y destreza instrumental, ni de sus agudas competencias musicales. Intuye que hubo algo en el ámbito de su intervención pedagógica y didáctica que, intuitivamente, desatascó la situación personal de cada estudiante, insertándolos en una nueva espiral de motivación, dedicación y excelencia. ¿Cómo saber qué fue exactamente lo que sucedió en el aula, en las estrategias pedagógicas implementadas por el profesor y en el proceso personal de cada estudiante?

Al principio del proceso, el profesor realizó entrevistas a profundidad a cada estudiante para conocer su propia percepción e intentar comprenderlo. Pero ahora repara con frustrante decepción que olvidó documentar estas entrevistas: grabarlas en vídeo, audio o hacer un resumen por escrito tan pronto las realizó. Además, para detectar con precisión aquellas estrategias que dieron resultado y cómo el espacio de aprendizaje y sus dinámicas fueron transformados, era necesario un seguimiento de otro tipo. Ahora sabe que le faltó llevar un *diario de campo*, un registro de todo lo que pasó en cada sesión, donde aparecerían aspectos como los siguientes:

- Los objetivos que pretendía alcanzar en cada sesión y cómo lo planificado se transformó a través de la interacción con cada discípulo.

- Cada propuesta didáctica formulada y la evaluación de su resultado.

- El mundo emocional de cada estudiante durante el proceso y la transformación de su percepción sobre sí mismo.

- Los criterios y el proceso de elección del repertorio para cada uno, si éste sólo se basó en requerimientos técnicos o en qué medida atendió las preferencias estéticas de cada estudiante.

- De qué forma evaluó y gestionó el momento personal por el que pasaban.

De algún modo, sabe que intuitivamente realizó una especie de diagnostico global que incluyó todos estos elementos. Pero no sabe exactamente qué y cómo lo hizo, ni lo que él mismo sintió o percibió durante el proceso. Ahora repara en que también debió añadir en su *diario de campo* sus impresiones sobre sí mismo, pues reconoce que en este tránsito pedagógico él también se vio afectado y transformado. Antes y después de cada sesión, debió escribir notas sobre aspectos personales como los siguientes:

- Reflejar sus intuiciones, interpretaciones y lecturas del proceso interior de cada estudiante.

- Incluir sus propios sentimientos, reflexiones analíticas y observaciones metodológicas.

También reconoce que debió realizar grabaciones de audio o vídeo de cada sesión para observarlas con más detenimiento. Incluso piensa que hubiese sido pertinente que los estudiantes y él mismo, desarrollaran otro tipo de actividad que intentase atrapar el mundo de sentido por el que estaban transitando, como relatos de ficción, poemas, interpretaciones hermenéuticas libres de la música que se tocaba o escuchaba en esos días, fotos de algunas clases o de la preparación de los conciertos de fin de periodo, etc. Ahora sabe que

tiene que hacerlo y muy probablemente haga de esto el punto central de su investigación doctoral.[65]

Todas las estrategias de investigación mencionadas corresponden a metodologías cualitativas mencionadas en apartados anteriores. Sin embargo, una parte importante de este trabajo se centra no en un individuo, comunidad o práctica de la cual queremos aprender algo, sino en lo realizado, planificado, observado y sentido por el propio investigador. Éste se convierte en informante o sujeto investigado sin abandonar su lugar de conductor de la propia investigación. Nos internamos en el campo de la *autoetnografía*, una serie de recursos metodológicos, estrategias de investigación y formas de discurso académico que se practican en la antropología y ciencias sociales desde hace tiempo y que cada vez se emplean más en el ámbito de la investigación artística con diferentes matices y adaptaciones. Su proliferación en la actividad que nos ocupa, obliga a que nos detengamos en ella.

8.3.1. *Qué es la autoetnografía*

Uno de los primeros usos del término "autoetnografía" se deben al antropólogo Karl Heider (1975) quien lo empleó para designar las descripciones que de su propia cultura hacían los Dani de Nueva Guinea, grupo humano en que centraba sus estudios. Más tarde, David Hayano (1979) lo usó para referirse al estudio de la cultura a la que pertenece el propio investigador. En la actualidad, el término suele referirse a estrategias de investigación que pretenden describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal del investigador para comprender algunos aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que pertenece o en los que participa (Ellis, Adams y Bochner 2011, 273). Se usa para "incorporar reflexividad sobre los aspectos en que las miradas ajenas al investigador no pueden hacer o están limitadas a hacerlo" (Scribano y De Sena 2009, 6). Ahora bien, el interés antropológico por el investigador no radica

[65] Debe notarse que la investigación tomada como ejemplo es una investigación pedagógica y no artística.

tanto en sus "cualidades personales" como en el hecho que éste forma parte de la comunidad, colectivo o evento que se pretende estudiar (Scribano y De Sena 2009, 6).

La autoetnografía comparte algunos rasgos con la autobiografía. De hecho, algunos autores dicen que es una especie de fusión entre ésta y la etnografía (véase Ellis, Adams, y Bochner 2011, 275; Scribano y De Sena 2009, 7; Chang 2007). Pero hay una diferencia sustancial entre ellas: mientras la autobiografía es el recuento de los principales acontecimientos de la vida del sujeto que la escribe, empleando sus propios criterios, la autoetnografía es un estudio de la introspección individual en primera persona, que pretende arrojar luz sobre la cultura a la que pertenece el sujeto por medio de "descripciones culturales mediadas a través del lenguaje, la historia y la explicación etnográfica" (Ellis y Bochner 2000, 742). De este modo, su principal cometido es "conectar lo personal a lo cultural" (p. 739). En efecto, al igual que la etnografía, la autoetnografía tiene como fin último la comprensión de una cultura, sólo que subrayando la experiencia autobiográfica (Chang 2008, 49). Veremos más adelante que este punto resulta algo conflictivo en la investigación artística.

Para algunos autores, la autoetnografía comprende tanto el método de recolección de datos o textos etnográficos, como la escritura final del trabajo de investigación (Ellis, Adams y Bochner 2011)[66]. En cambio, otros teóricos señalan la pertinencia de distinguir conceptualmente y de manera muy clara estas dos fases del trabajo de investigación (Chang 2008, 115–149). De este modo Sylvie Fortin (2006, 99) sugiere que si bien muchos trabajos de investigación artística en danza producen y emplean datos o textos autoetnográficos, el uso de los mismos, así como también la epistémica, la técnica y el estilo de escritura, no son autoetnográficos. De aquí deriva otra discusión. Algunos autores consideran que para

[66] Para Chang (2008), la investigación autoetnográfica, en tanto estrategia cualitativa, produce en ocasiones textos verbales, visuales o audiovisuales amplios y complejos repletos de información y datos imbricados. Por ello prefiere hablar de textos autoetnográficos en lugar de datos.

que una investigación tenga el carácter de autoetnográfico, basta con que describa aquellos acontecimientos relevantes de la vida o experiencia del autor (Ellis 2004). En cambio, para otros, es indispensable que los datos o textos autoetnográficos recopilados sean sometidos a un análisis posterior, del cual han de surgir categorías, hipótesis, teorías, tipologías, términos teóricos y técnicos, esquematizaciones o conceptualizaciones más complejas, a partir de las cuales se generará el conocimiento que integre la investigación final. Para estos autores, sólo este conocimiento conceptualizado y procesado, puede reconocerse como investigación (Chang 2007). Sin embargo, como veremos más adelante, en la práctica de la investigación artística existen todo tipo de casos y se repiten estas discusiones.

La información autoetnográfica puede centrarse en el sujeto mismo, en su interacción con otras personas y en su interacción con objetos materiales o culturales (Scribano y De Sena 2009, 7). De este modo, la *auto-introspección* es la descripción, reflexión y autoevaluación de la experiencia y de la subjetividad personal (Rodriguez y Ryave 2002). La *introspección interactiva,* por su parte, se refiere al conjunto de interacciones con otros sujetos donde se incorporan las vivencias personales del individuo pero en relación al grupo, cultura o sector al que pertenece (Rodriguez y Ryave 2002). Por último, la *relación e interacción con objetos o procesos* es la significación personal dada a ciertos objetos físicos o simbólicos y ciertos procesos que condensan una serie de significados personales como objetos literarios, artísticos y experiencias. Aquí es común la utilización de cuentos cortos, poemas y la interpretación artística (Scribano y De Sena 2009, 8).[67]

[67] Para modelos generales de autoetnografía en investigación social y antropológica véase Bochner y Ellis (2002). Para ejemplos de autoetnografía usada en el estudio social y antropológico de la música véase Bartleet y Ellis (2009).

8.3.2. *Relaciones entre autoetnografía e investigación artística*

Hay algunas características internas del trabajo autoetnográfico que lo hacen atractivo y dúctil para adaptarse a la investigación artística. En la medida que ésta modalidad de investigación quiere incluir la vivencia emocional, las preferencias estéticas o el mundo sensible del investigador, requiere que en el proceso sean considerados como datos o textos autoetnográficos algunos dispositivos artísticos o estéticos como relatos de ficción, fotos, imágenes visuales o imágenes metafóricas con las que se describen o representan algunas sensaciones o pensamientos. De manera particular, incluye objetos artísticos creados por el propio investigador-informante o por otros autores, pero que han sido apropiados por él mismo por alguna razón que le interpela profundamente. De este modo, la dimensión estética y artística, ya sea como objeto de reflexión o como medio de expresión, está plenamente integrada en esta modalidad de investigación, pensamiento y escritura académica (Scribano y De Sena 2009, 8; Ellis, Adams y Bochner 2011, 277).

Otro elemento que aproxima la autoetnografía a la investigación artística es que trabaja continuamente registrando y analizando *epifanías* (Ellis, Adams y Bochner 2011, 275). Éstas son momentos en la vida y experiencia individuales en las que tenemos una revelación profunda y estremecedora. Es un instante áurico en el que comprendemos algo que antes parecía misterioso, oscuro o ignoto; en el que una idea artística o intelectual por fin aparece iluminándonos intensamente a nosotros y al camino que hemos de seguir. A partir de ese momento, ideas, pensamientos, sentimientos, inquietudes, deseos e ilusiones fragmentados cobran sentido construyendo un marco de coherencia plena. Sentimos que nos ha cambiado la vida. Los registros autoetnográficos en investigación artística están repletos de epifanías: es el *shock of recognition* que mencionan Haseman y Mafe (2009, 219). Estos intentan dar cuenta o bien de los contenidos de aquello que se nos ha ocurrido o que

hemos comprendido, o bien de las propias sensaciones involucradas en el momento mismo de la experiencia epifánica dentro del proceso artístico.

Uno de los elementos que más habitualmente distingue la autoetnografía en investigación artística de la que se hace en otros ámbitos, es que no solo rememora hechos del pasado, sino que registra minuciosamente acontecimientos presentes desarrollados durante el proceso mismo de la investigación-creación. Es verdad que en muchas ocasiones incorpora la narrativa de autopresentación del artista y su autovaloración de la obra propia. Pero un elemento que suele estar presente en estos métodos, es el registro continuado del trabajo artístico que se está realizando en sus diversas fases, incluyendo la etapa primigenia de elaboración de preguntas de investigación. Pero la mayor diferencia entre la práctica autoetnográfica de la investigación artística y la de las ciencias sociales, es que en el campo artístico se centra en el mundo de sentido que porta el investigador. Es decir, la autoetnografía en investigación artística no considera al investigador exclusivamente como representante de una cultura o fenómeno del que éste forma parte, sino que se enfoca en él mismo, en sus motivaciones personales, sus impulsos artísticos, sus deseos y, de manera muy especial, en su propio quehacer. En su larga experiencia dirigiendo proyectos de investigación artística en danza,[68] Fortin señala que en realidad son muy pocos los estudiantes que se interesan en los aspectos culturales propios de la etnografía, pero que en muchas ocasiones integran algunos aspectos de la investigación autoetnográfica (Fortin 2006, 99). Puede conservar rasgos de etnografía cuando la experiencia personal del músico es empleada para hacer un diagnóstico, crítica o simplemente describir una característica del grupo al que pertenece: sea al colectivo de compositores o intérpretes de un instrumento en general, de un país o zona geográfica o cultural, sea como miembro de la comunidad de

[68] Se trata del Programme de doctorat en études et pratiques des arts de la Université du *Québec* en Montreal.

trabajadores de la música, de la cultura, etc. Sin embargo, lo común es que el trabajo autoetnográfico se centre en el propio individuo, en su creatividad, en sus intenciones, en sus modos de hacer.[69]

8.3.3. *Autoetnografía en la investigación artística*

Los recursos de la autoetnografía se pueden emplear en cualquier momento de la investigación artística: para modelar las preguntas de investigación más operativas y productivas; para generar ideas (heurística); para documentar procesos y momentos creativos que se han de detallar, analizar o evaluar en el trabajo; para registrar percepciones, opiniones o emociones en relación a otras tareas de investigación; etc. En muchos casos en que la investigación no tiene aún un rumbo claro y no están bien definidos sus objetivos o preguntas, el registro autoetnográfico puede ser de mucha ayuda. De la información contenida en él y de su posterior análisis, pueden surgir elementos cruciales. Por esta razón, se recomienda que aún cuando no se sepa qué hacer o qué dirección tomar, realizar autoetnografía siempre resultará productivo. Puede ser la tabla de salvación.

Funciones de la autoetnografía:
- **Formadora.**
- **Informadora.**
- **Heurística**

De acuerdo al papel que juega dentro de todo el entramado de la investigación, la autoetnografía puede *formar* la investigación, *informar* la investigación u operar *heurísticamente* dentro de la investigación:

8.3.3.1*. Autoetnografía como formadora*

La autoentografía *forma* la investigación cuando toda o una parte de ésta se concentra en la descripción, análisis o reflexiones obtenidos en los registros autoetnográficos sin que éstos se sometan a análisis o interpretaciones posteriores y se articulen con

[69] En término estrictos, no sería correcto aplicar el término autoetnografía para designar estas tareas de investigación en la pesquisa artística. Sin embargo, para no aumentar la confusión terminológica y metodológica, hemos decidido seguir llamando autoetnografía a estas estrategias. Por otra parte, hay que reconocer que ni siquiera en las ciencias sociales existe una definición estable del concepto. Dada la disparidad de concepciones y nociones sobre la autoenografía, algunos autores como Chang (2007) recomiendan definir qué se entiende por tal cuando se emplea en una investigación.

información y conocimientos extraídos de otras fuentes. Este tipo de trabajos suelen adquirir el formato de *memoria* o *memoria* crítica.[70]

8.3.3.2. *Autoetnografía informadora*

La autoetnografía *informa* la investigación cuando los datos y textos autoetnográficos son empleados como fuente de información del mismo rango y pertinencia que las lecturas de libros, revistas o información fonográfica o vídeográfica o los datos obtenidos en entrevistas, encuestas, experimentos, observaciones, grupos de discusión etc. Estos datos e informaciones autoetnográficas, junto con todos los datos obtenidos en otras tareas de investigación, serán sujetos a posteriores interpretaciones, análisis y evaluaciones. En este caso, el resultado de la investigación no necesariamente es igual al de los registros autoetnográficos. En éstos sólo figurará la información en bruto mientras que en la investigación terminada se expondrán los resultados de su tratamiento y análisis.

8.3.3.3. *Autoetnografía heurística*

Por último, la autoetnografía opera *heurísticamente* dentro de la investigación cuando es usada para generar ideas en cualquiera de las fases del proceso. Puede ser el detonador de las preguntas de investigación, del criterio para elegir una tarea de investigación o puede determinar la elección de las personas que se van a entrevistar o encuestar, etc. Su cometido no es figurar en los resultados ni servir necesariamente de información, sino generar aquellas ideas operativas que permiten articular el proyecto.

Tres tipos de autoetnografía:
- **Descriptiva.**
- **Analítica.**
- **Crítica.**

Por su modo de operación, la autoetnografía tiende a ser *descriptiva*, *analítica* o *crítica*. Estos modos no son excluyentes y pueden integrarse y figurar con una u otra proporción a lo largo de la misma investigación.

[70] Véase la sección 9.2.

8.3.3.4. *Autoetnografía descriptiva*

La autoetnografía es *descriptiva* cuando se limita a relatar lo que se ha hecho o lo que se está haciendo creativamente. En este caso no se realiza ninguna reflexión posterior. No hay análisis ni evaluación, en su lugar aparece simplemente una transmisión directa de los registros, datos y textos autoetnográficos. Si bien toda investigación requiere de un trabajo fuerte de reflexión o análisis para aportar conocimiento nuevo, existen momentos, partes de un proyecto o incluso proyectos enteros que por diversas circunstancias, requieren un trabajo más bien descriptivo. Se puede recurrir a este tipo de etnografía, por ejemplo, para compartir con otros colegas la experiencia y, a través de su discusión pública o semipública, descubrir problemas, matices o reflexiones. También es útil como investigación preliminar cuyo objetivo es enfocar una actividad o fenómeno que será necesario problematizar en profundidad posteriormente.

8.3.3.5. *Autoetnografía analítica*

La autoetnografía es *analítica* cuando reflexiona sobre las acciones realizadas. Su cometido ya no es sólo registrar, sino conocer a fondo la actividad registrada, obtener ideas, reflexionar, y crear conocimiento a partir de ellas.

8.3.3.6. *Autoetnografía crítica*

La autoetnografía se convierte en *crítica* cuando su cometido no es sólo cuestionar las acciones realizadas, sino observarlas críticamente, detectar sus limitaciones, problemas y defectos tanto en lo técnico como en lo creativo y artístico. Su objetivo es descubrir nuevas o diferentes formar de crear y argumentar sobre las limitaciones de las formas creativas convencionales.

A partir de las estrategias habituales de la autoetnografía en antropología y ciencias sociales, vamos a proponer algunas tareas autoetnográficas para aplicar en la investigación artística. Dado que

Estrategias de trabajo autoetnográfico:

- ***Memoria* personal.**
- ***Autobservación.***
- ***Autorreflexión.***
- ***Entrevistas autoetnográficas.***
- ***Análisis de artefactos preexistentes.***

no existe en la literatura actual un examen detallado de las metodologías empleadas para el estudio de la propia actividad creativa en música, la propuesta que a continuación formulamos tiene un carácter provisional. Será necesario aprender de la experiencia para corregir y profundizar en este punto.

8.4. Tareas de investigación autoetnográfica en investigación artística

Entre las estrategias de trabajo autoetnográfico básicas se cuentan: la *memoria* personal, la *autobservación*, la *autorreflexión,* las *entrevistas autoetnográficas* y el *análisis de artefactos preexistentes.*[71] Procedamos a estudiar cada estrategia.[72]

8.4.1. La memoria personal

Reconstruir la memoria personal en un proyecto de investigación artística en música puede ser útil para tomar conciencia del propio recorrido artístico del autor, de los cambios que han tenido sus intereses, poéticas y modos de hacer, o bien para comprender el momento creativo o intelectual por el que se atraviesa en determinado momento. Muchos proyectos artísticos son hijos de la incomodidad, de la necesidad de transformar los hábitos de creación adquiridos, de liberarse de constricciones e idiosincrasias disciplinares que portamos y de explorar nuevos territorios. Un balance del recorrido artístico propio puede ser útil para descubrir nuevas rutas de trabajo.

Métodos para la reconstrucción de la memoria:

- **Cronología.**
- **Autoinventario.**
- **Autovisualización.**

Los principales métodos para la reconstrucción de la memoria personal son: a) la *cronología*, b) el *autoinventario* y c) la *autovisualización*.

[71] Es necesario tener en mente que gran parte de las estrategias autoetnográficas descritas en esta sección se orientan a la producción de datos e información. Éstos han de ser tratados, gestionados, analizados e interpretados para generar conocimiento nuevo.

[72] Para una metodología autoetnográfica en antropología y ciencias sociales, consúltese Chang (2008) y Ellis, Adams y Bochner (2011). Esta sección está basada en ambas fuentes.

8.4.1.1. Cronología

La cronología consiste en una línea temporal (*time line*) donde el autor anota los acontecimientos más importantes de su vida creativa que sean relevantes para el trabajo que tiene entre manos. Lo importante es que se ordenen de manera cronológica, abarcando el período de vida más importante para el proyecto. Existen dos tipos fundamentales de hechos que se anotan en una línea temporal autobiográfica: *hitos* y *rutinas*. Los *hitos* son hechos extraordinarios que han marcado la existencia de una persona (como los momentos de epifanía). Entre éstos pueden contarse por ejemplo, el momento en que se tomó contacto con otros músicos destacados, con profesores o repertorios específicos, la composición o interpretación de una obra en un momento o lugar relevante, las pérdidas o adquisiciones de objetos, personas, habilidades, encuentros o desencuentros trascendentes, etc. Las *rutinas* son lo que solemos hacer recurrentemente en un período de tiempo determinado que puede variar desde un día, una semana, un mes o un año. Para comprender algunos aspectos característicos de nosotros mismos relacionados con la creación, puede ser muy importante conocer y analizar nuestras rutinas pasadas de estudio, creación, consumo musical o artístico, intercambio con otros músicos, etc. Por ejemplo, un flautista intenta perfeccionar su técnica en el plazo de un año. Para evaluar sus progresos ha decidido grabar cada una de sus sesiones de estudio y llevar un diario cronológico con los acontecimientos más relevantes. Gracias a este procedimiento el flautista toma consciencia de las características de su rutina de estudio y se da cuenta de que algunos de sus hábitos no son del todo útiles para resolver sus dificultades. Por ejemplo, el tempo de sus interpretaciones suele ser muy inestable y desordenado porque no estudia lo suficiente con el metrónomo. Con la información recabada en su diario cronológico, este intérprete no solo puede apreciar los progresos experimentados gracias al cambio de hábitos, sino que además puede sopesar la influencia de ciertos hitos. Por ejemplo, desde que comenzó a practicar técnica Alexander

regularmente, se incrementó la agilidad de sus dedos gracias a la relajación general de su cuello, brazos y muñecas, algo que también incidió significativamente en la calidad de su sonido.

8.4.1.2. *Autoinventario*

El autoinventario es la rememoración de hechos, hábitos, acciones, personas, objetos, relaciones o interacciones relevantes, cuyo objetivo es recuperar los aspectos cognitivos, sociales, afectivos y materiales más importantes para el tipo de indagación que estamos realizando. A diferencia de la cronología, aquí no se organizan en una línea temporal según fueron ocurriendo en nuestra vida, sino que se articulan temáticamente. Cada tema se constituye en una categoría con subcategorías subordinadas, donde se organizan de manera jerárquica todos los ítems a trabajar. El inventario tiene también una función evaluadora, pues cada aspecto, categoría y subcategoría son sometidos a examen.

Supongamos que un clavecinista está interesado en practicar la improvisación en estilo francés del siglo XVII. Además de estudiar partituras y grabaciones, desea crear una dinámica de estudio personalizada que le permita desarrollarse mejor con esta práctica, de acuerdo a su propia relación con el instrumento y con este modo de hacer música. Pese a que ha intentado tomar clases con improvisadores reconocidos, su experiencia con ellos no le resulta satisfactoria, pues no se adaptan a sus posibilidades. Entonces intenta reconstruir una memoria personal de su vínculo con la improvisación, para detectar cómo ha sido su recorrido en esta práctica y descubrir los caminos más productivos a seguir. Pese a que no se considera un improvisador, reconstruyendo su memoria encuentra que en su historial como músico aparecen dos grandes vertientes vinculadas a la improvisación. Por un lado, descubre que tiene cierta experiencia en la intervención de líneas melódicas ya sea ornamentándolas, prolongándolas o recortándolas, añadiendo o quitando notas, una práctica que ejercitó sobre todo en el estudio del repertorio inglés

para virginal de fines de siglo XVI. La otra práctica que ha recuperado es la generación de melodías sobre ciclos armónicos estables. Esta última no la ha experimentado en la música antigua, sino que la usaba cuando tocaba el teclado en una banda de rock-pop y tenía que improvisar mientras el cantante interactuaba con el público. Al organizarla en un nivel jerárquico similar al de la improvisación en melodías, crea vasos comunicantes entre dos experiencias aparentemente excluyentes pero que para el proyecto que tiene entre manos resultan complementarias y altamente pertinentes.

Para la construcción de cronologías y autoinventarios, la investigación antropológica recomienda explorar hechos relacionados con proverbios, valores, rituales, mentores y artefactos. Los proverbios son frases que se emplean en la vida cotidiana para transmitir sabiduría y valores sociales. Los rituales tienen que ver con eventos recurrentes que acontecen en determinados ciclos. Los mentores son las personas que hemos conocido directa o indirectamente y que han ejercido una influencia importante en nuestras vidas. Los artefactos son objetos culturales como novelas, cuadros, músicas, instrumentos o cualquier otro tipo de utensilio que posee un valor cultural específico y es significativo para el autor (Chang 2008, 75–81). Por ejemplo, la relación entrañable o compleja con un profesor de instrumento o el vínculo sentimental con una obra musical determinada, pueden ser elementos de primera importancia dentro del autoinventario de un músico.[73]

8.4.1.3. Autovisualización

La autovisualización son las técnicas que usan imágenes, gráficos, diagramas o esquemas para conceptualizar algunos aspectos de la vida personal con los cuales se desea trabajar. Los diagramas de parentesco son útiles en antropología para mapear los orígenes y relaciones del investigador con su familia. En investigación artística en música pueden ser útiles para establecer relaciones de

[73] Véase el ejemplo propuesto en la sección 2.3. sobre la relación de la violinista con la *Sonata 4 en do menor* BWV 1017 de J.S. Bach.

afinidad o rechazo con otros artistas, corrientes o estilos. Graficar o esquematizar algunas de nuestras relaciones interpersonales, ya sea con repertorios o con prácticas musicales, puede ser una tarea fructífera para detectar intereses y motivaciones. Por ejemplo, una cantante multifacética debe escoger el argumento para su proyecto de máster y está muy confusa. En su carrera ha practicado una amplia gama de repertorios, desde el gregoriano hasta la música contemporánea y con muchas incursiones en la música popular. Siente que su experiencia es demasiado dispersa y quisiera identificar la lógica en su recorrido. Cree que si lograra encontrar algunos patrones comunes, podría tomar consciencia de sus competencias y saber cómo aprovecharlas en su proyecto de máster. Por este motivo, comienza a diseñar un árbol genealógico donde pone en relación sus influencias y sus maestros. El árbol le permite reflexionar sobre sus experiencias musicales desde una perspectiva muy distinta. Ahora es capaz de identificar la coherencia de su recorrido: se da cuenta de que en todos los repertorios que ha trabajado y con todos los maestros con que ha estudiado, ha profundizado siempre en un mismo aspecto: la importancia de la prosodia y su valor musical, un argumento que le puede resultar útil para su proyecto de máster. En este caso, el árbol genealógico sirvió como una fuente de autoconocimiento que le permitió al músico identificar las competencias adquiridas a lo largo de una trayectoria aparentemente errática.

8.4.2. *La autobservación*

En la autoetnografía no sólo se requiere un trabajo de recuperación de memoria, sino también la observación de lo que realizamos en el presente. La autobservación es el equivalente de la *observación participante* de los métodos cualitativos académicos, pero referida al propio sujeto que realiza la observación.[74] Es necesario sistematizar a profundidad la autobservación, lo que

[74] Sobre métodos cualitativos, véase la sección 7.3.

consiste en la organización del trabajo en tres ámbitos: la *elección de lo que se va a observar, las estrategias de observación y las estrategias de registro.*

8.4.2.1*. Elección de lo que se va a observar*

Lo primero es definir *qué se quiere observar* de acuerdo a los intereses de la investigación. No todo lo que se hace es pertinente. Hay que especificar si lo que se desea observar es cómo se desarrollan ciertos ejercicios técnicos o determinados pasajes de una partitura. Pero más aún, es necesario ser conscientes de qué queremos observar específicamente de ese ejercicio o de ese pasaje. Si son varias cosas las que necesitamos examinar, quizá sea oportuno realizar diferentes ejercicios de observación, uno para cada asunto que deseamos estudiar. También es posible observar no los resultados sonoros en sí mismos, sino la *performance* corporal involucrada en su desarrollo tanto a nivel técnico, como expresivo, comunicativo y estético. Pero no sólo podemos observar lo que hacemos, sino cómo pensamos en lo que hacemos: en qué pienso o qué asociaciones hago cuando estudio o compongo un pasaje determinado; qué emociones me evoca, con qué aspectos de la vida, del arte, de los recuerdos o de las emociones contacto, etc. También se pueden observar y detectar intenciones artísticas: cómo me gustaría que sonara determinado momento de la interpretación o composición; qué me gustaría provocar en el público. Es posible observar actitudes como las reacciones intelectuales y emocionales que tenemos hacia los resultados artísticos de nuestros intentos o ensayos, etc.

8.4.2.2. Estrategias de autobservación

Estrategias de autobservación ;

- **Autobservación indirecta.**
- **Autobservación directa.**
- **Autobservación interactiva.**

Observarse uno mismo no es tarea fácil. Es necesario planificar y establecer las estrategias más adecuadas para esta tarea. Entre las estrategias de autobservación encontramos: *autobservación indirecta, autobservación directa* y *autobservación interactiva.*

8.4.2.2.1. *Autobservación indirecta*

En esta modalidad es necesario grabarnos en vídeo o audio mientras realizamos las acciones artísticas objeto de nuestro estudio. Posteriormente las analizamos detalladamente realizando notas, haciendo reflexiones y problematizando lo observado. Esta estrategia se suele complementar con el análisis y estudio de documentos multimedia desarrollados por el propio investigador para estudiarse a sí mismo.[75] Por ejemplo, una cantante que tiene la costumbre de grabar sus sesiones de estudio, se decide a analizar con más detalle cada una de estas grabaciones. En lugar de limitarse a escucharlas para identificar los problemas técnicos, comienza a tomar notas de todos los elementos buenos y malos que detecta, poniéndolos en relación con ciertos factores emocionales y corporales que pudieron influir en su desempeño. Estudiándose a través de las grabaciones, la cantante adquiere mayor consciencia de su trabajo técnico y puede problematizar ciertos aspectos de su práctica artística.

8.4.2.2.2. *Autobservación directa*

La autobservación directa puede ser más compleja. ¿Cómo realizar acciones artísticas y al mismo tiempo observarlas analíticamente? Basándose en la fenomenología, Susan Kozel (2007) ha desarrollado diferentes estrategias que pueden ser útiles a este propósito. Por ejemplo: interrumpir una acción y reflexionar sobre ella. También es posible detenerse abruptamente durante la acción y anotar en una libreta o en un registro de audio lo que pensamos de ella, lo que se nos ocurre, cómo nos sentimos, cómo valoramos el resultado o método de la acción, etc. Otra forma de autobservación es realizar las acciones determinadas para una meta de manera completamente contraria a lo que acostumbramos a hacer. De este modo es posible reparar en cómo hacemos lo que hacemos.

[75] Véase el proyecto *Shut Up 'N' Play!* del guitarrista Stefan Ostersjo (Malmö Academy of Music 2008) en la sección 13.3. En él se aprecia un muy buen uso de autobservación indirecta.

8.4.2.2.3. *Autobservacion interactiva*

En esta modalidad se crean intencionalmente situaciones dentro de un grupo para observar cómo interactuamos con él. Puede funcionar a manera de grupos focales o foros.[76] En general se trata de convocar a *pares* de uno mismo, es decir, personas con la misma formación, el mismo rango dentro de una institución o colectivo y con una jerarquía profesional o social similar, con las que compartimos inquietudes y problemas artísticos, para discutir sobre alguno de los temas de nuestra práctica artística sobre el cual nos interesa reflexionar. Se trata de obtener experiencias de los demás, pero también de observarnos a nosotros mismos en el contexto de estas interacciones con el objetivo de detectar nuestros propios posicionamientos, emociones y pensamientos en relación a ciertas ideas que se van planteando. Se trata de observarnos en situaciones diferentes a las del trabajo en solitario.

Otra modalidad de autobservación interactiva es estudiar lo que hacen otros que tienen nuestros mismos intereses y preguntas. A diferencia de una etnografía en la que estudio a los otros para conocer en detalle cómo son sus mecanismos creativos, en este caso lo hago para contrastarlos con los míos, para saber en qué se parecen o en qué son distintos.

Recopilar este tipo de información puede arrojar mucha luz sobre los mecanismos artísticos del músico, sobre sus principios estéticos y sus métodos de trabajo. Desde ese conocimiento podría intervenir en ellos con mayor conciencia, sistematizarlos mejor, o simplemente conocerlos y poder transmitirlos. Esta autobservación puede ser compleja y muy difícil de efectuar: no es fácil saber cuáles son sus límites temporales y de observación, pues las acciones artísticas son infinitas. Pero si se parte de preguntas concretas, se puede aislar el elemento que se quiere observar.

---

[76] Véase la sección 7.3.6

Un ejemplo es el proyecto de Bert Willemsen *At the Bench, The Dance of Leading Out And Following,* citado en el capítulo 7.3.6, donde el autor organiza un grupo focal para compartir experiencias respecto a las dificultades del trabajo en grupo con otros estudiantes de dirección de su mismo nivel.

8.4.2.3. *Estrategias de registro de la autobservación*

Estrategias para recoger datos de la autobservación:
- **Registro por inventario.**
- **Registro cronológico.**
- **Registro por ocurrencia.**

Existen varias estrategias para recoger datos derivados de la autobservación o para registrar conductas, pensamientos y emociones en el presente. Entre ellas se encuentra el *registro por intervalo* (que puede ser *cronológico* o de *inventario*), registro de acción y el *registro de ocurrencia.*

8.4.2.3.1. *Registro por intervalo*

Una opción es observar nuestras rutinas por un espacio de tiempo determinado: un día, una semana, un mes o un año. Durante ese período, registramos cómo interactuamos con otros, cómo realizamos el trabajo de estudio o creación, nuestros sentimientos con respecto a lo que hacemos, lo que pensamos, las intenciones artísticas, etc. El contraste entre los datos actuales derivados de la autobservación y los de la memoria, puede informarnos mucho sobre cómo han cambiado o continuado nuestras inquietudes y *modus operandi* artísticos. Los datos autobservacionales se pueden obtener o bien trabajando sistemáticamente en la observación de lo que hacemos, o bien en nuestras interacciones con otros. Se puede describir como son las sesiones de estudio, de creación o de ensayo, por ejemplo, de una semana o un mes. El registro se puede organizar cronológicamente o por tarea. Veamos un ejemplo. Un joven cuarteto de cuerdas, que desde hace algunos años comienza a insertarse satisfactoriamente en el mundo profesional, decide observar todo lo que va ocurriendo con su práctica durante su primera gira internacional de tres meses. Además de hacer grabaciones de audio y vídeo de los ensayos, cada músico llevará un registro de sus

impresiones acerca de la dinámica del trabajo en grupo. Finalizada la gira, los músicos disponen de una gran cantidad de material que les permite considerar críticamente su actual dinámica de ensayos, identificando los aspectos que se han ganado y los que se han perdido respecto a su antiguo modo de trabajo. Este tipo de consideraciones puede resultar útil al momento de tomar decisiones que permitan mejorar su práctica musical como grupo en el futuro.

8.4.2.3.2. *Registro por intervalo cronológico*

Durante un intervalo de tiempo definido (uno o varios días, una o varias semanas, uno o varios meses, etc.) anotamos todas las acciones pertinentes que hacemos durante una sesión de estudio, grabación, concierto o clases, en el orden que las vamos realizando. ¿Cómo iniciamos la sesión de estudio y práctica del instrumento o la composición? ¿Comenzamos con escalas, con el estudio de las piezas o de pasajes concretos? ¿O revisando los fragmentos compuestos o estudiados anteriormente? ¿A velocidad real o con lentitud?, etc. Esta estrategia nos puede revelar cómo son nuestras rutinas de acciones; cómo se pasa desde una acción *A* hacia otra *B*, e incluso nos ayuda a descubrir si existe un vínculo sistemático con esas acciones. Se puede usar cuando aún no tenemos muy claro en qué aspectos de nuestra práctica nos queremos concentrar y qué queremos descubrir sobre lo que hacemos cuando hacemos música. Es muy útil como herramienta para elaborar preguntas de investigación.

8.4.2.3.3. *Registro por intervalo de inventario*

En este formato prescindimos de la organización cronológica de las acciones en la línea de tiempo y nos concentramos en el reconocimiento y sistematización de acciones concretas independientemente de su orden cronológico. Durante un intervalo de tiempo determinado (uno o varios días, una o varias semanas, uno o varios meses, etc.), registramos las acciones artísticas que hacemos y realizamos un recuento o inventario de ellas. Luego analizamos

cómo se relacionan entre ellas y cómo se pueden organizar en una estructura conceptual coherente. Entonces podemos clasificar las acciones creando categorías y subcategorías: acciones relacionadas, similares, redundantes, complementarias, opuestas, derivadas, etc. Esto nos informa sobre cómo se plantean y resuelven determinados problemas vinculados con la creación. Por ejemplo, un compositor de música para cine quiere conocer su proceso de trabajo. Durante un mes en el que debe realizar un encargo para un cineasta, decide llevar un registro completo de todas sus acciones. Lleva una bitácora y además graba todas sus sesiones de trabajo. Al final del proceso, el compositor identifica una serie de hábitos de trabajo de los que no era consciente y los va agrupando en distintas categorías. Algunas de ellas están relacionadas con los elementos musicales (tipo de orquestación, armonías y ritmos empleados), con los objetos materiales que emplea (su escritorio, su ordenador, los vasos de agua que bebe abundantemente mientras trabaja), con ciertos elementos artísticos que rodean su trabajo (la música que escucha y las películas que ve durante el proceso de trabajo), con las personas que lo rodean, etc. El establecimiento de estas categorías permite al músico reflexionar sobre su proceso y hacerse preguntas, algo especialmente relevante para iniciar una investigación artística.

8.4.2.3.4. *Registro por acción*

Si el registro por intervalo colabora a descubrir qué hacemos cuando hacemos música, el registro por acción puede arrojar información sobre *cómo* hacemos cuando hacemos música. Por lo regular se aplica cuando las preguntas de investigación están mejor definidas y cuando ya tenemos claro en qué tipo de práctica artística deseamos concentrar nuestra atención. Entonces lo que registramos son acciones concretas que vamos analizando en sí mismas para intentar aprender de ellas o intervenir en ellas.

8.4.2.3.5. *Registro por ocurrencia*

Consiste en anotar el día y la hora en la cual aparece una idea, pensamiento, sensación, emoción o conducta vinculada con el proyecto artístico que tenemos entre manos. Se puede agregar información contextual sobre las circunstancias en la que ésta aparece, con quien estamos, haciendo qué cosas, cuánto ha durado, cómo ha sido la experiencia, etc. Al revisar nuestras notas, será posible ver en qué circunstancias se nos ocurre una idea, con qué está asociada y así podremos hurgar en el significado de una idea artística y expandirla o desarrollarla. Por ejemplo, un contratenor está estudiando unas virtuosas arias de Handel para castrato y encuentra grandes dificultades para alcanzar las notas agudas precedidas de un largo pasaje de coloratura. Insiste una y otra vez en el estudio de los agudos, pero solo consigue tensarse y padecer una gran fatiga vocal. Él no es consciente del mecanismo vicioso que está generando y sigue repitiendo los ejercicios sin más. Está preocupado, llega a los agudos con mucha dificultad y no es capaz de concentrarse en el fraseo que tenía pensado. Su voz se fatiga cada vez más y encima comienza a tener problemas para conciliar el sueño. Uno de sus colegas le dice que su problema no radica en la capacidad vocal, sino en la angustia que le produce llegar al agudo. Le aconseja llevar un registro de su proceso de estudio, anotando qué siente cuando llega a las notas agudas. Se da cuenta de que sistemáticamente se angustia cada vez que tiene que cantar un pasaje agudo, incluso cuando no supone una verdadera dificultad. La angustia hace que toda su actitud corporal cambie: comienza a acumularse tensión en sus hombros y en su cuello, lo que le impide respirar adecuadamente. También descubre que cuando se tensa deja de concentrarse en la obra y no puede frasear. Para solucionarlo, comienza a probar ejercicios de relajación y técnica Alexander y va observando su influencia. Revisando su diario, se da cuenta de todos los factores que influyen en su angustia y es capaz de trabajarlos uno a uno. El proceso influye positivamente en su técnica, pero por sobre todo en

su calidad interpretativa ya que, al quitar la angustia, es capaz de concentrarse plenamente en las ideas musicales que quiere expresar.

Además de las estrategias de recogida de datos autoetnográficos, se puede optar por varios tipos de registro de información, que pueden tener un estilo cronológico o narrativo. Podemos crear una plantilla con ítems predefinidos. Por ejemplo:

- Acción artística.
- Descripción de la tarea.
- Fecha de realización.
- Resultado técnico.
- Resultado musical.
- Observaciones.
- Pensamientos asociados a la acción.
- Emociones asociadas a la acción.

El registro se puede realizar en medio, inmediatamente después, o bastante después de la observación.

Cuánto más estructurado sea el formato de registro, más fácil será su procesamiento, análisis e interpretación. También es relevante cuándo se hace el registro, si se realiza en medio de la acción que se observa, o inmediatamente después de realizada o con un margen de tiempo mayor. Un registro elaborado lo más próximo a la acción que se observa, facilitará la obtención de detalles, aunque se corre el riesgo de interferir con la acción observada. Por el contrario, un registro realizado a posterioridad puede ser muy útil para dejar fluir la acción observada y analizarla en su conjunto. Pero esta opción puede hacer que perdamos detalles de la observación.

Recordar que no todo lo que hacemos en las rutinas o acciones artísticas excepcionales debe ser registrado y analizado, sino sólo aquello que es relevante para responder las preguntas de investigación.

8.4.3. *Autorreflexión*[77]

Autorreflexión: introspección, análisis y evaluación *retrospectiva* de lo que hacemos.

La autobservación se complementa con la autorreflexión, un modo de pensar sobre sí mismo que implica introspección, análisis y evaluación de lo que hacemos, pero ya no sólo observando lo que hacemos en el momento de hacerlo. La autobservación consiste en atrapar para su análisis las actividades que desarrollamos en la práctica artística por medio de la intervención en ellas en tiempo real. La autoreflexión, en cambio, es un proceso que se lleva a cabo fuera del tiempo de las acciones artísticas. Nos aislamos de la práctica para pensar en ella retrospectivamente y poner atención en todos sus ecos cognitivos, emotivos, sociales y corporales. Es otra manera de aproximarse al qué y cómo de nuestro quehacer artístico, pero desde el análisis fuera de tiempo. Las principales técnicas de autorreflexión que se suelen usar en antropología son los esquemas para la detección de *valores personales y preferencias,* la *elaboración de relatos y textos,* el *contraste con otras autonarraciones* y las *entrevistas autoetnográficas,* que incluyen *autoentrevistas* y *entrevistas reflexivas.*

Técnicas de autorreflexión:

- ***Esquemas de valores personales y preferencias.***
- ***Relatos y textos***
- ***Contraste con otras autonarraciones.***
- ***Entrevistas autoetnográficas.***

8.4.3.1. *Valores y preferencias*

En la autoetnografía antropológica, se suele proponer la confección de una lista indicando, en orden de importancia, cinco valores que se consideran fundamentales en nuestra vida. Hay que agregar una breve definición de cada uno de ellos en términos personales y después hay que seleccionar uno y explicar por qué es importante. ¿Cómo se puede aprovechar esta estrategia en la investigación artística? Se puede intentar con una lista de las cosas

[77] Algunos autores denominan este proceso "introspección interactiva" (Rodriguez y Ryave 2002, 7).

que se quiere conseguir en la creación artística: resultado sonoro, impacto en el espectador de nuestro trabajo creativo, esfuerzo personal al hacerlo, lo que no se está dispuesto a hacer, lo que si se quiere hacer, el impacto en la tradición musical, el aporte al contexto de interpretaciones o composiciones recientes, cómo queremos que sea una *performance*, hacia donde se pretende llevar la acción artística, sobre qué se quiere innovar, reflexionar, criticar, experimentar. Después de elaborar la lista, hay que jerarquizar sus contenidos por orden de importancia e intentar explicar en los propios términos por qué es importante. Una lista de este tipo nos informará de los ideales estéticos que perseguimos en el proceso de indagación. De hecho, una lista jerarquizada con las principales preocupaciones, intereses y valores de nuestro quehacer artístico, constituye un buen punto de partida para un proyecto de investigación, contribuyendo a la formulación de preguntas.[78]

8.4.3.2. Elaboración de relatos y textos

La elaboración de relatos y textos autoetnográficos es una técnica muy difundida. Se trata de relacionar por medio de la escritura, y en los términos que consideremos pertinentes, aquellos aspectos más relevantes del proyecto que estamos trabajando con aspectos de nuestra vida profesional, personal, inquietudes políticas, sociales, estéticas, íntimas, etc. Es muy importante abrirnos a nosotros mismos y ser completamente honestos, no importa que lo que salga nos parezca censurable moral o políticamente, lo importante es ver con claridad lo que tenemos dentro. El documento no tiene que ser público, ya que se trata de un registro privado del cual saldrán ideas, preguntas, tareas, etc. Cabe mencionar que la palabra escrita no solo es una manera de expresar o comunicar pensamientos y emociones, también es una manera de tejer nuestra relación con el mundo y con nosotros mismos. No todos tenemos la misma relación con la palabra escrita.

[78] Véase el capítulo 6.

Para algunos, escribir puede llegar a ser un ejercicio de supervivencia espiritual o de terapia personal. Pero muchos grandes artistas no desarrollan esta proximidad con la escritura. Afortunadamente existen alternativas muy solventes y una variedad de relato son los textos audiovisuales. Es posible hablar frente a la cámara web y volcar en ella ideas y comentarios para entender lo que deseamos, pretendemos o quizá tememos de nuestro trabajo. Se pueden generar textos escritos o audiovisuales de naturaleza narrativa, poética, en prosa, en primera o tercera persona, que incluyan elementos de nuestra propia vida o bien elementos ficticios, personajes o impresiones que sean abstractos y sugerentes, donde abunden las analogías o las definiciones, etc. Dependiendo de nuestros antecedentes artísticos y competencias, podríamos pensar en textos de otro tipo: movimiento corporal, gestos, fotos, vídeos, sonidos, etc.

Se puede aplicar esta técnica en varios momentos de la investigación y con diferentes propósitos. Entre ellos se encuentran los *textos de intenciones, textos de soporte para la construcción de la obra o interpretación, palabras clave, Imágenes pensadas o reales, asociaciones con películas, imagen, vídeos, etc., asociaciones con otras músicas que sean significativas para nosotros* y *textos de desahogo.*

8.4.3.2.1. *Textos de intenciones*

En ellos plasmamos lo que nuestro proyecto artístico quiere lograr. Por ejemplo: qué tipo de apariencia, estilo o estética deseamos producir en la creación; cómo queremos que suene o que se vea la obra o interpretación resultante; qué reacciones queremos despertar en el público, en la crítica o en nuestros colegas; que repercusiones deseamos que tenga a nivel local, histórico, general, etc.

8.4.3.2.2. *Textos de soporte para la construcción de la obra o interpretación*

Más allá de los aspectos técnicos mecánicos de la interpretación instrumental o de los sistemas compositivos que tengamos en mente, es necesario construir un vínculo personal con la música que hacemos. Sólo si la obra tiene determinada resonancia en nuestras propias vidas y valores, seremos capaces de conmover a los oyentes, de conquistar su atención y proporcionar una experiencia artística de primer orden. Desafortunadamente, ese aspecto del trabajo artístico no se nos enseña en los conservatorios. Se nos trata como técnicos y nuestra relación con las obras que tocamos se oscurece tanto como el color de la ropa con que salimos al escenario: el intérprete no se debe notar. Una posibilidad para activar esta relación es la elaboración de textos en torno a la música con la que estamos trabajando. Puede ser un texto narrativo, autobiográfico, de ficción, en prosa o verso, etc. No es necesario que exista una correspondencia entre momentos específicos de la obra y de nuestro texto. Puede ser global o general. Lo importante es que nos sirva para mapear y negociar entre el contexto de la obra, nuestra memoria o vivencia personal, y el resultado del proyecto artístico. Un ejemplo lo constituye el proyecto de Maria Bou Soteras, *Quatuor pour la fin du temps: reflexions a partir de la música de Messiaen* (Esmuc 2006). A través de la obra de Messiaen, la autora invita a los auditores a reflexionar sobre otros aspectos de la existencia humana. Con el objeto de propiciar en el público una audición más intensa y reflexiva, la autora elaboró un breve texto poético que es resultado de su interpretación hermenéutica de las intenciones del autor y del análisis de cada movimiento de la obra.

8.4.3.2.3. *Palabras clave*

En ocasiones, para entrar y salir al mundo de la obra con la que estamos trabajando, es conveniente crear elencos de palabras clave que aprehendan el mundo de significado que tiene determinada música para nosotros o el significado que creemos que

puede tener. Invocarlos puede activar estos sentidos. Algunos cantantes y actores suelen invocar palabras clave antes de comenzar una representación.

8.4.3.2.4. *Imágenes*

La generación de textos no se limita a lo verbal. Podemos crear imágenes mentales, o asociar la música con fotos, pinturas y todo tipo de imagen estática y en movimiento. El vínculo entre éstas y la música puede deberse a similitudes de orden estético o histórico, o bien se pueden relacionar desde nuestra subjetividad, porque nos dicen algo similar, porque entendemos o vivimos cosas similares a través de ellas. De este modo, el vínculo puede ser privado, personal y subjetivo. Lo importante para este tipo de investigación, no es la relación histórica, teórica o estética entre música e imagen, sino que seamos capaces de emplear una como medio de interpretación de la otra; que una nos ayude a construir significados conceptuales, afectivos o kinéticos en la otra. Este vínculo es abordado en los trabajos finales de grado de Marta Requena, *El violoncello en imágenes* (Esmuc 2009) y de Ariadna Rodríguez *Schubert i les seves composicions per a violí* (Esmuc 2013).[79]

Imágenes como herramienta para construir significados conceptuales, afectivos o kinéticos.

8.4.3.2.5. *Asociaciones con otras músicas que sean significativas para nosotros.*

También podemos profundizar y generar textos o redes intertextuales entre la música que estamos trabajando y otras músicas nuestras, que hemos tocado o compuesto en otro momento y que tienen un significado profundo para nosotros. Generar el vínculo puede propiciar nueva información, generar diferentes ideas para interpretar, proponer o resolver nuevas preguntas y problemas. Un ejemplo de cómo el contacto con otras músicas puede influir en diferentes niveles de la práctica instrumental, es el proyecto de máster de Hugo Loi *Research on Improvisation - Developing New*

[79] Véase sección 7.1.4.

Vocabulary for Saxophone Solo. El autor propone su propio estilo de improvisación jazz a partir del estudio de diferentes técnicas procedentes de la música clásica, contemporánea y de las músicas del mundo. A través del estudio de estas últimas, el autor desarrolla técnicas instrumentales que le permiten imitar los sonidos de los instrumentos étnicos, algo que le posibilita transformar su manera de tocar y desarrollar un lenguaje para la improvisación. El autor agrega que muchas de estas técnicas también pueden tener una aplicación pedagógica (Royal Conservatoire The Hague 2013, 36). En este caso vemos cómo el estudio de otras músicas tiene aplicaciones creativas en la improvisación y también en la pedagogía.

8.4.3.2.6. *Textos de desahogo*

La catarsis puede ser una vía para la generación de ideas y respuestas. Despotricar, insultar, gritar como sea y contra quien sea (la hoja de papel, el grabador o la cámara) puede ser útil. Eso nos ofrecerá la oportunidad de explorar otros rincones de nuestra imaginación y necesidades artísticas. Como ya se ha mencionado, muchos proyectos de investigación artística son fruto de la incomodidad ante determinadas prácticas impuestas por el sistema convencional de hacer música. El desahogo es un proceso necesario: descargar toda nuestro malestar es un primer paso para individuar exactamente cuál es el elemento que nos incomoda y cómo pretendemos reaccionar ante ello en términos artísticos. El propósito final es crear una interrelación estrecha entre la obra y nosotros. Construir un puente entre nuestro proyecto interpretativo y el gran archivo de memoria afectiva basado en nuestras vivencias y actitudes personales.

8.4.3.3. *Contraste con otras autonarraciones*

En ocasiones es recomendable aproximarse a las autonarraciones de otros artistas, ya sean relatos autobiográficos, entrevistas o escritos que otros han elaborado sobre ellos. El objetivo

es detectar y evaluar en qué aspectos y en qué medida nos sentimos identificados o alejados de sus puntos de vista. Chang (2008, 100-102) propone como ejercicio seleccionar un fragmento de una autonarración, de preferencia uno que provoque una reacción fuerte en nosotros, ya sea de acuerdo o desacuerdo, de aprobación o desaprobación, empatía o rechazo, de aplauso o crítica. Una vez detectado, procedemos a escribir algo en respuesta a ese fragmento. Hay que escribir (o hablar hacia la cámara web o al micro de la grabadora) de una sola vez, todo lo que pensemos y creamos. Después habrá que analizar nuestra respuesta para descubrir qué creencias, valores, perspectivas y emociones se esconden detrás de ella.

Otro ejercicio consiste en elegir dos fragmentos autobiográficos de otros artistas. Con uno nos hemos de sentir muy identificados y con el otro, completamente alejados. Después comenzamos a hacer una lista de tres columnas. En la del extremo izquierdo escribimos las razones por las cuales nos sentimos atraídos por uno y en la de la derecha, por qué nos percibimos distanciados del otro. La columna de en medio la reservamos para anotar observaciones que nos aproximan paulatinamente a ambos textos.

8.4.4. *Entrevistas autoetnográficas*

Otro recurso de autorreflexión son las entrevistas realizadas con técnicas específicas como la *autoentrevista,* o la *entrevista autoetnográfica interactiva*.

8.4.4.1*. Autoentrevista*

Ya sea por escrito u oralmente, un buen ejercicio es responder a las preguntas que quisiéramos que alguien nos hiciera. Podemos comenzar con planificar un cuestionario y luego responderlo agregando lo que nos parezca conveniente. Muchas veces lo que se vuelca en estos ejercicios es de tal potencial que puede ser utilizado casi literalmente en el escrito final o bien en los archivos

audiovisuales que acompañan o integran la investigación. Por ejemplo, un percusionista ha hecho una investigación sobre la aplicación de ritmos de la música del teatro *Noh* Japonés a la improvisación libre. Considera importante sistematizar el método que empleó para aprender y aplicar los ritmos japoneses, y para ello elabora un cuestionario con preguntas acerca de su método. Algunas de sus respuestas son de gran utilidad e incluso pasan a integrar el trabajo escrito.

8.4.4.2. *Entrevista autoetnográfica interactiva*

Este método consiste en entrevistar a otros sobre temas que nos interesan particularmente a nosotros mismos con el objetivo de localizar con mayor precisión las propias creencias y convicciones por medio del contraste con las ideas de otro. Recordemos que, como miembros de una cultura, muchas veces no somos conscientes de lo que hacemos, cómo lo hacemos y por qué lo hacemos. También es posible entrevistar a otros sobre lo que piensan de nosotros, de nuestro trabajo o nuestras propuestas artísticas. Si creemos que nuestra presencia física puede coartar o inducir las respuestas del entrevistado, lo más conveniente puede ser entrevistar a través de terceros o por medio de cuestionarios anónimos en internet. Así podríamos saber qué piensan otros de nuestra manera de tocar o de componer, qué les gustaría que implementáramos en nuestro trabajo creativo, etc.

8.4.5. *Análisis de artefactos preexistentes*

En el trabajo autoetnográfico suele ser de mucha utilidad el recuperar artefactos, objetos y cosas de nuestra pertenencia que pueden aportar información sobre nosotros. Estos pueden ser documentos oficiales como certificados de estudios, contratos, anuncios, o identificaciones producidos por instituciones gubernamentales. O bien artículos de periódicos, boletines o conciertos de programas que hemos recolectado por alguna razón.

También es importante observar nuestra colección de música, vídeos, fotografías, literatura, etc. En este rubro también se contemplan textos elaborados por nosotros mismos, como diarios, cartas, ensayos, poemas, cuadernos de viaje, nuestras propias grabaciones, ediciones, publicaciones, etc.

Un ejercicio común es hacer una lista de artefactos textuales que se está interesado en coleccionar. Para cada uno de ellos hay que establecer una tipología, indicar la fecha y el contexto de producción. Localizar el artefacto, describirlo y explicar qué es y por qué es importante para nuestra vida.

Analizar grandes interpretaciones, obras o *performances* desde lo que singnifican para nosotros.

También es útil analizar grandes interpretaciones, obras o *performance*s pero no necesariamente desde el punto de vista de la poética del autor, sino desde los efectos que ha causado en nosotros y de lo que nos gustaría aprehender de ellos.

Toda la autoetnografía nos permite conocernos como miembros de una cultura, identificando cómo reaccionamos o actuamos en nombre de ella. Lo que se busca a través de la autoetnografía, es conocer esa cultura. La *autoetnografía artística* nos permite conocernos y que otros conozcan cómo hacemos, cómo reaccionamos, cómo actuamos en el contexto de la acción-creación artística y en torno a las preguntas de investigación de nuestro proyecto. Es un proceso de generación de información relacionada con nuestras rutinas o despliegues originales, estrategias habituales o emergentes, técnicas comunes o novedosas y en general, con todo lo que hacemos cuando hacemos arte. La autoetnografía nos ayuda a conocer cómo hacemos, cómo lo queremos hacer, cómo lo necesitamos hacer para lograr responder las preguntas y realizar las tareas de investigación y creación.

8.5. Recursos metodológicos para integrar la acción/creación al proceso de investigación

Ahora estamos en condiciones de ofrecer estrategias para convertir algunas actividades características de la práctica artística en

tareas de investigación formalizadas. Se trata de introducir algunos elementos metodológicos que se integren a las actividades musicales habituales de manera poco invasiva. En primer lugar hay que fomentar el *bucle de interacción y retroalimentación* entre *práctica creativa y reflexión.* Este proceso incluye *observar* la práctica artística; *registrarla*; *reflexionar* sobre ella y producir una *conceptualización* que organice lo observado. La reflexión y conceptualización debe generar ideas y estrategias que permitan diseñar *nuevas acciones artísticas*, nuevas metas y objetivos que, a su vez, sean objeto de observación, registro y reflexión al ser realizadas. Esto se ilustra en la **Figura 7**, cuyos conceptos son detallados a continuación.



Figura 7. Bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión

8.5.1. *Práctica artística*

El punto de partida y arribo siempre es la práctica artística. Es el eje motor de la creación-investigación.

8.5.2. *Observar la práctica*

Realizamos observación de la práctica por medio de técnicas autoetnográficas como *autobservación indirecta, autobservación directa* y *autobservación interactiva*.[80]

8.5.3. *Registrar la práctica*.

El registro se realiza por medio de estrategias autoetnográficas como el *registro por intervalo cronológico* o de *inventario*, el *registro de acción* y el *registro de ocurrencia*.[81] Recordemos que, como vimos en los métodos cualitativos, para el registro es indispensable el cuaderno de campo que incluye las notas, el diario, los registros y las reflexiones recogidas en el campo de nuestra práctica artística.[82]

8.5.4. *Reflexionar sobre la práctica*

Aquí por supuesto podemos recurrir a las estrategias de autorreflexión autoetnográfica, como *la elaboración de relatos y textos, el contraste con otras autonarraciones, entrevistas autoetnográficas,* incluyendo las *autoentrevistas* y *entrevista reflexivas*. [83] También se puede echar mano de otros métodos autoetnográficos, como la reconstrucción de la memoria personal, la *cronología*, el *autoinventario* o la *autovisualización*.[84] Como hemos visto en varias secciones de este libro, una parte importante del proceso de investigación consiste en el análisis de los registros audiovisuales de la propia práctica artística. Es fundamental analizar aspectos como:

- Las intenciones de lo que se quiere lograr con la práctica.
- Evaluación de los resultados o metas de la práctica.

---

[80] Véase la sección 8.4.2.2.
[81] Véase la sección 8.4.2.3.
[82] Véase la sección 7.3.1.
[83] Véase la sección 8.4.3 y 8.4.4.
[84] Véase la sección 8.4.1.

- Modos en los que se realiza la práctica.

- Transformación de la práctica.

- Reflexión sobre las sensaciones, emociones o impresiones subjetivas producidas durante y después de la práctica.

8.5.5. *Conceptualizar la práctica*

Una parte importante de este proceso es la *conceptualización* de algunos aspectos de la práctica que se convertirán en los elementos sustanciales de la investigación. Es necesario insertar estos elementos dentro de un entramado de ideas, nociones, definiciones y términos que nos permitan modelar teóricamente aspectos específicos de la práctica artística que son los motores del trabajo. Para ello podemos ejercer diferentes estrategias como: etiquetar los fenómenos, aplicar y adaptar conceptos de otras disciplinas, crear tipologías, generar imágenes visuales o sonoras metafóricas, etc.

Tomemos como ejemplo el proyecto de grado de Pedro González *Tangencias. Un laboratorio para la práctica instrumental* (Esmuc 2014). El autor realizó varias entrevistas a diferentes actores escénicos como *performers*, improvisadores musicales, actores, clowns y diferentes tipos de músicos, para saber cómo es su experiencia de la *performance* en diferentes aspectos. Al principio, Pedro tenía la intención de comunicar los resultados de sus entrevistas realizando un breve resumen de las mismas y exponerlas organizadas por entrevistado. Pero analizando sus respuestas, se dio cuenta de que todas las entrevistas hacían hincapié en varios aspectos de la *performance* que podrían organizarse en una tipología. Entonces creó las siguientes categorías: relación del *performer* con el espacio, relación del *performer* con el público, relación del *performer* consigo mismo y relación del *performer* con el material que ejecuta o interpreta. Esta tipología le permitía contrastar directamente cómo aborda cada especialista ese rubro en concreto. Más aún, cada categoría le permitió diseñar acciones artísticas

novedosas para experimentar cada uno de esos fenómenos de maneras poco habituales en un violinista, proponiendo, entre otras cosas, nuevas formas de gestionar el espacio y de relacionarse con el público.

8.5.6. *Diseñar nuevas acciones*

La conceptualización permite diseñar nuevas acciones artísticas para estudiar y poner a prueba, así como nuevas metas y objetivos de la acción artística. Volvamos al caso de Pedro González. Una vez elaborada su tipología de aspectos de la *performance* que le interesa investigar, y después de haber analizado cómo es que cada uno de los artistas escénicos entrevistados gestionaba esos items, Pedro fue capaz de diseñar *performance* artísticas centradas en algunos de esos aspectos, como la relación con el espacio o el público, e incluso en el concierto-*performance* de la investigación, se atrevió a experimentar con algunos modos de relación que no aparecieron en el relato de sus entrevistados, pero que una vez conceptualizados, él pudo inferir con facilidad.

Otro ejemplo es *Flow: en busca del duende* de Reina Navarro (Esmuc 2014). Su trabajo explora estados de conciencia que se dan durante la *performance* musical, especialmente el denominado "estado de flujo", un estado mental en el que el músico pierde la conciencia del instrumento y siente como si su actividad corporal se anclara en el sonido resultante de manera directa, sin intermediación del instrumento musical. Este fenómeno se está estudiando con mucha frecuencia entre los improvisadores de jazz (Mazzola y Cherlin 2009; Hytonen-Ng 2013) y constituye un tema central en los estudios del gesto corporal y la cognición corporeizada de la música (Godøy 2010). Se estudia mucho también en la psicología del deporte. Reina es cantante y para experimentar este estado mental recurre a varias técnicas de concentración y meditación, empleando además, varios test para evaluar el acceso a ese estado mental. Primero aplicó una encuesta desarrollada en psicología del deporte (Jackson 1996).

Luego encontró otra desarrollada en psicología de la música (Wrigley y Emmerson 2013). Reflexionando intensamente sobre sus experiencias en conciertos y los diferentes estados mentales, se percata de la limitación de los instrumentos de medición que ha empleado hasta el momento y comienza a conceptualizar su propia experiencia para desarrollar instrumentos más adecuados. Esta conceptualización le ayuda también a diferenciar, a partir de un mapa conceptual, los tipos de estados de flujo que es capaz de experimentar. Desde el más potente que ella localiza en un sitio al que denomina "la zona", hasta otros periféricos que en su mapa los sitúa en la órbita de esa "zona", pero asintóticamente próximos.

De este modo, la autora es capaz de diseñar nuevas y personalizadas técnicas para promover el acceso a este estado mental. Su reflexión-conceptualización, le permitió afinar su práctica y llevarla a sus objetivos.

8.6. Experimentación

En capítulos anteriores[85] mencionábamos que dentro de la tradición de los métodos cuantitativos, el experimento es la observación controlada en situación de laboratorio de una muestra de la realidad que se quiere estudiar. Sin embargo, los experimentos pueden llevarse a cabo en investigaciones que aplican tanto modelos cuantitativos como cualitativos. Experimentar, en última instancia, significa observar el desarrollo de un fenómeno inserto en un contexto controlado. Esta observación puede ser directa y/o auxiliada de registros audiovisuales, informáticos, técnicas de medición, etc., y será sujeta a interpretaciones y análisis posteriores. Supongamos que un instrumentista tiene que resolver un problema técnico. Necesita implementar una digitación operativa que le permita realizar un fraseo *legato* prolongado sin fisuras, con una curva dinámica de principio a fin en un pasaje de gran dificultad técnica. En sus sesiones de estudio realiza varias pruebas con diferentes digitaciones hasta

---

[85] Véase sección 7.3.

que encuentra la que le da mejores resultados. Esta situación convencional puede convertirse un instrumento metodológico experimental, si quien lo practica lo formaliza aunque sea de manera mínima. Las digitaciones ensayadas funcionan como *variables independientes*. Cada digitación es una variable y cada uno de los resultados en el fraseo sería la *variable dependiente*.[86]

Durante cada prueba, el músico pudo grabarse en audio o vídeo para observar mejor y corregir en profundidad algunos de los aspectos de sus movimientos. Antes de realizar las acciones experimentales, el músico pudo haber registrado por escrito en qué consistía la variable independiente, cómo la gestionaría y qué resultados deseaba obtener. Así mismo, pudo registrar los resultados de cada prueba, realizar una evaluación y en consecuencia elegir la que ofreció el mejor resultado. Aún más, pudo haber pedido a otros colegas que escucharan las diferentes pruebas y eligieran la que logra el fraseo que él mismo experimentador les explicó que deseaba obtener. Aplicando estos simples protocolos, una práctica común se convierte en un experimento formal que, trabajado debidamente a nivel metodológico, es digno de figurar como tarea de investigación en un proyecto artístico.

Sin embargo, en la investigación artística puede haber muchos otros modos de experimentación.[87] Desde aquella que establece relaciones causales entre variables dependientes e independientes, como el experimento descrito anteriormente, hasta los métodos de ensayo y error donde las variables, los procedimientos y/o los resultados esperados no están formalizados. Quizá a este último tipo pertenezca una parte importante de la tradición de experimentación de la música contemporánea, donde la palabra "experimental", a decir de John Cage, debe entenderse "no como la descripción de un acto que luego será juzgado en términos de éxito o fracaso, sino simplemente como un acto cuyo resultado es desconocido" (Cage

[86] Recuérdese que la *variable independiente* es el elemento o acción que es manipulado y controlado por el investigador, mientras que la *variable dependiente* es el resultado observable tras aplicar la variable independiente. Véase sección 7.2.3.
[87] Véase Okiñena (2014).

2002, 13). Esta clase de trabajo experimental también es común en la investigación artística.[88]

En su señero libro *El profesional reflexivo,* Donlad Schön (1998) describe tres tipos de experimentos:

1) *Experimento exploratorio*, que responde a la pregunta *¿Qué tal si…?* en donde una acción es implementada para ver que sigue, sin un trabajo previo que permita estipular predicciones o expectativas. Se trata de un sondeo o "actividad juguetona" que tiene éxito cuando "conduce al descubrimiento de alguna cosa que está ahí" (Schön 1998, 136–137).

2) *Experimentos de acción sobre la marcha*, cuando una acción predeterminada es realizada con un fin preestablecido. Este tipo de experimento tiene funciones de testeo y las acciones pueden ser *afirmadas*, cuando se produce lo que se ha previsto, o *negadas* cuando esto no ocurre. Pero puede haber casos en que las acciones experimentales produzcan resultados inesperados o involuntarios. En este tipo de trabajo no sólo es pertinente la pregunta ¿Has obtenido lo que pretendías?, sino también ¿Te ha gustado el resultado?

3) *La contrastación* o *prueba de hipótesis*, donde se ponen a prueba diferentes hipótesis para elegir de entre ellas la más adecuada (Schön 1998, 137).

Si bien se supone que un experimento es una observación en un contexto controlado, Schön afirma que en la reflexión desde la acción muchas veces este escenario se complica. Propone los

[88] La experimentación en el ámbito de la investigación artística en música ha sido objeto de un libro colectivo reciente (Schwab 2013). Desafortunadamente, como es habitual en esta literatura, ninguno de los capítulos del libro parte de una definición clara de lo que cada autor entiende por experimentación. Al mismo tiempo, como señala el editor Michael Schwab en la introducción, "en ocasiones puede ser difícil percibir fundamentos comunes entre estas aproximaciones (en ocasiones contradictorias); quizá sólo aparecen en el horizonte como una idealizada práctica de investigación pura" (Schwab 2013, 6).

Experimento de laboratorio y experimento de campo.

conceptos "contexto de investigación", para distinguir la práctica experimental en situaciones controladas, y "contexto práctico", donde la experimentación ocurre dentro de la propia práctica profesional *in situ* y en tiempo real (Schön 1998, 138). Nosotros llamaremos *experimento de laboratorio* al primero y *experimento de campo* al segundo. En términos generales, en el experimento de laboratorio el investigador tiene más control, no sólo de las acciones sino de su propia observación. En los experimentos de campo estas condiciones no están tan garantizadas. Sin embargo, en ocasiones o bien no existe otra posibilidad, o bien la situación real es precisamente la que nos interesa observar.

En investigación artística se dan con frecuencia ambos tipos de experimentos. Un experimento de laboratorio prototípico lo tenemos en el ya mencionado proyecto de Lisa Kortleitner *A study of the use of body gestures in expensive playing.*[89] Como se recordará, en este estudio diversos estímulos musicales, sonoros o audiovisuales, son manipulados y administrados de manera controlada por la investigadora a una audiencia que colabora de manera voluntaria en la situación experimental. El experimento le permitió a la autora establecer relaciones entre la dimensión "audiovisual" de una *performance* musical y las emociones que ésta sugiere al oyente. Las situaciones de laboratorio también las podemos realizar en nuestras sesiones de estudio habituales, como en el caso propuesto al principio de esta sección, donde tenemos la posibilidad de controlar todas las variables, el proceso, el registro, la observación, el análisis y la evaluación de los resultados.

Los experimentos de campo, por el contrario, se dan *in situ*, en el momento mismo en que la práctica artística ocurre. Existen varios casos históricos y actuales. Por ejemplo, en su monumental serie documental y libro *The Story of Film: An Odyssey*, Mark Cousins (2005) menciona los casos de varios cineastas que editaban diferentes finales para sus películas para que los productores, o la

[89] Véase la sección 7.2.3.

censura, eligieran el más conveniente. Incluso Billy Wilder, llegó a realizar diferentes preestrenos de uno de sus filmes con un final diferente para cada uno, con el objetivo de ver la reacción del público y elegir el definitivo. En este último caso, los espectadores no estaban prevenidos de que asistirían a un experimento, puesto que ellos solo fueron a ver una película. Las reacciones tampoco fueron observadas y registradas de manera sistemática. Simplemente se observó lo que pasaba y se intercambiaron impresiones con algunos de los asistentes. Fue un ejercicio experimental muy poco formalizado, metodológicamente descuidado, pero efectivo y suficiente para los objetivos del cineasta.

Otro ejemplo es el ya mencionado proyecto de grado de Pedro González en su *Tangencias. Un laboratorio para la práctica instrumental* (Esmuc 2014). Como parte de su trabajo de investigación, preparó un concierto-*performance* en el que exploraba diferentes aspectos de una *performance* escénica, como la gestión del espacio, la relación con el público, la relación con el material a interpretar y la relación del intérprete consigo mismo. Se trataba de una puesta en escena de un trabajo que incluyó procesos de formación en otras artes escénicas, entrevistas a diferentes performers y artistas escénicos, y mucha reflexión. El concierto-*performance* tenía el estatuto de actividad experimental en la que se ponía a prueba la efectividad y solvencia de propuestas estéticas que hasta ese momento habían sido trabajadas solo en el plano teórico y reflexivo. Esta prueba experimental era necesaria tanto para terminar con el ciclo de investigación iniciado, como para confirmar o refutar algunas ideas artísticas desarrolladas en el estudio y comprobar la eficacia de otras. Observar y registrar las reacciones del público, así como su opinión, era una tarea de investigación fundamental para evaluar las propuestas artísticas. El público que asistió al concierto-*performance* no era consciente de que iba a participar en un experimento. El concierto se programó en un ciclo regular de música electroacústica y contemporánea. Además de las grabaciones sobre

las reacciones del público y charlas con algunos de los asistentes, el trabajo de recolección de opiniones se complementó con una encuesta realizada de manera diferida en un cuestionario online. Para acceder a la sala, el público tuvo que aportar su correo electrónico y al día siguiente de la *performance* se le envió el cuestionario. Con esa información, González complementó su análisis de la *performance* experimental.

8.6.1. *Conceptos experimentales operativos*

Existen varios momentos del trabajo experimental. Conocerlos, gestionarlos y planificarlos adecuadamente aporta sin duda una base firme a la investigación. No obstante, hay que tener en mente que el trabajo experimental se inserta también en el bucle de retroalimentación acción/creación-reflexión. Por ello, no importa el orden en que implementemos algunos de los conceptos experimentales, pues en el bucle cada elemento se irá formalizando en el proceso de investigación-creación. Pueden aparecer en cualquier momento y no es indispensable realizarlos todos en cada tipo de trabajo experimental o en todas las fases del mismo. Existen proyectos o modos de trabajar que pueden omitir, fusionar o incluso multiplicar algunos de estos. Los conceptos que abordaremos son: *conceptualización, diseño y/o planificación experimental, acciones experimentales, metas o fines de la experimentación, productos experimentales, registro experimental, análisis, interpretación y evaluación de acciones y/o productos experimentales* y *conclusiones.*

8.6.2. *Conceptualización*

Como hemos visto, la conceptualización constituye una parte fundamental en el proceso de la investigación artística.[90] A partir de ella creamos o adjudicamos términos o categorías, hacemos tipologías, metáforas visuales y de otro tipo que estructuran nuestras intenciones, observaciones o descubrimientos. Es una manera de

[90] Véase la sección 8.5.5.

dirigir la práctica y experiencia artística hacia la construcción de conocimiento efectivo y compartible. La conceptualización colabora en la determinación de qué queremos experimentar, para qué queremos hacerlo, cómo queremos hacerlo y cómo evaluar los resultados.

Retomemos el caso del instrumentista que busca una digitación que le permita un fraseo *legato* en un pasaje determinado. Quizá le pueda resultar útil distinguir diferentes tipos de movimientos que tiene que ejercitar para lograrlo. De hecho, puede anotar en su partitura las diferentes posibilidades o la digitación más eficaz para lograr los resultados musicales deseados (estas anotaciones ya forman parte de la conceptualización). También puede conceptualizar de manera más precisa las características de los resultados musicales de cada estrategia de digitación. Esta conceptualización podría ayudarlo a identificar soluciones posibles a otros pasajes con dificultad similar en la misma o en otras piezas. Pero también le podría ayudar a construir un modelo de interpretación coherente para la misma pieza. Supongamos que el *legato* limpio en todo el pasaje es técnicamente imposible. El músico se ve forzado a realizar por lo menos una pequeña cesura obligada por la necesidad de cambiar la mano de posición. Entonces el músico decide el momento más adecuado para hacer ese cambio de posición y lo marca en la partitura. Pero no solo debe conceptualizarlo como un movimiento de la mano, sino como una cesura musical dentro del fraseo. Esta conceptualización es indispensable, pues lo más lógico es que para darle coherencia a su interpretación, deba repetir esa cesura en otros momentos de la pieza donde se exponga el mismo tema o material, aún cuando técnicamente en ese pasaje sea posible realizar aquel *legato* inmutable que pretendía desde un principio.

Recordemos de nuevo el proyecto de Pedro González, *Tangencias.* El autor, realizó una conceptualización de diferentes aspectos de la *performance* escénica que detectó al analizar las

entrevistas realizadas a diferentes artistas (*performers*, improvisadores musicales, actores, *clowns* y varios tipos de músicos). Entre estas conceptualizaciones, se encuentran las relaciones que establece el *performer* con el espacio, el público, consigo mismo y con el material que interpreta. Una vez realizada esta conceptualización y estudiada en los diferentes casos que le proporcionaron sus entrevistados, González fue capaz de diseñar actividades artísticas experimentales en solitario y en conjunto con otros músicos, a partir de las cuales fue elaborando una propuesta de *performance* experimental que completaba el trabajo de investigación artística.

8.6.3. *Diseño y/o planificación experimental*

Planificar la experimentación implica determinar qué acciones se efectuarán, cómo se van a realizar, el método para observarlas y la forma de análisis y evaluación. También se deben especificar las metas y los productos esperados de las acciones (ver más abajo). Es muy importante distinguir entre el conjunto de acciones que queremos evaluar y aquellas que seguramente estarán presentes pero que no son objeto del estudio: no se puede observar todo en todo momento. En ocasiones hay que prever el registro y evaluación de acciones o resultados no planificados que pueden llegar a ser productivos para la investigación. Un fraseo o una digitación probada por casualidad y la aparición de cualquier otro elemento inesperado pero útil para nuestro proyecto, debe ser registrado adecuadamente con el propósito de seguir su desarrollo.

8.6.4. *Acciones experimentales*

Son todas las acciones que están sujetas a observación experimental en tanto *variables independientes*. Es conveniente conceptualizarlas, planificarlas y registrarlas de manera adecuada.

8.6.5. *Metas o fines de la experimentación.*

Es el propósito de la experimentación, el producto material, objetual, sonoro o conceptual que se quiere obtener o evaluar. Es muy importante tener claras las características que debe tener. Puede haber *metas objetuales*, cuando lo que se desea producir es un objeto artístico, ya sea plástico o sonoro con características determinadas. Las *metas procedimentales* se proponen descubrir o evaluar diferentes modos de acción artísticas. Las *metas conceptuales* son aquellas que se persiguen cuando la experimentación desea generar ideas o reflexionar sobre algo. En este caso no interesa tanto el resultado de la acción, como las ideas que podemos generar a través de ella. *Metas indirectas* son las que no se han planificado o conceptualizado exhaustivamente, pero que aparecieron en el transcurso del trabajo experimental. Describir metas sirve para orientar la experimentación y organizarla (ver el siguiente punto).

8.6.6. *Productos experimentales*

Es el resultado material de las metas de la experimentación. En la investigación artística en música, los productos experimentales pueden ser composiciones o interpretaciones (enteras o fragmentos), soluciones técnicas, acciones creativas, ideas o conceptualizaciones etc. A diferencia de las metas que forman parte de la planificación, los productos son los resultados registrados que se van a analizar o evaluar. Imaginemos a nuestro instrumentista que tiene que implementar una digitación específica para lograr ese enorme fraseo *legato*. La meta de su experimentación es lograr la digitación que le permita un fraseo amplio y sin interrupciones. Los productos de su experimentación serán tanto las acciones físicas que ponen a prueba cada digitación, como el resultado sonoro de cada una de ellas. Ambos productos deberán ser analizados.

En el caso de *Tangencias* de Pedro González*,* la experimentación *in situ* tiene como meta el evaluar sus ideas especulativas sobre como expandir algunos aspectos de la

performance escénica del músico en relación al espacio, al público, a sus materiales, etc. En este sentido, sus metas son *objetuales* en la medida que, aún cuando su *performance* no se concibe como obra terminada sino como experimentación, algunas realizaciones concretas pueden llegar a ser lo suficientemente viables como para utilizarse en *performance*s posteriores. Su proyecto también tiene *metas conceptuales* pues desea testear, comprobar o fomentar la aparición de nuevas ideas para reflexionarlas, y *metas indirectas*, ya que surgieron circunstancias no previstas que pueden ser útiles para su reflexión. También tendrá *metas procedimentales* en la medida que descubrirá y evaluará diferentes modos de acción artística. Sus productos, en cambio, son la filmación de todas las acciones artísticas, así como las reacciones del público, a las que se puede acceder por medio de los registros escritos, audiovisuales y por los resultados de su cuestionario.

8.6.7. *Registro experimental*

¿Cómo vamos a registrar la experimentación? Por medio de notas escritas o de audio, grabaciones audiovisuales, la observación de otras personas, por medio de dispositivos informáticos como cámaras o sensores que traducen nuestras acciones en información digitalizada, etc. En su tesis doctoral *I si el jazz et solucionés els problemes?*, que será defendida próximamente en la Universidad Autónoma de Barcelona, Oriol Saña deseaba comprobar el efecto de la aplicación de algunas técnicas del violín de Jazz en las interpretaciones de músicos clásicos. Para ello, su trabajo experimental recurrió a un sistema de sensores desarrollados en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, que permiten medir ciertos aspectos del trabajo con el arco de algunos violinistas. El resultado incluyó una serie de medidas sobre la presión y movimiento del arco que se podían observar tanto a nivel numérico, como en simuladores en tercera dimensión que permiten apreciar el detalle de los movimientos (Guaus, Saña y Llimona 2013; Guaus S.F.).



Figura 8. Oriol Saña. *I si el jazz et solucionés els problemes?* Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona (en proceso)

8.6.8. *Análisis, interpretación y evaluación de acciones y/o productos experimentales*

Son las estrategias desarrolladas para analizar y evaluar los resultados de las acciones experimentales. Esta fase implica necesariamente una conceptualización, ya que el investigador no debe limitarse a describir lo realizado, sino que debe articular un discurso crítico en torno a ello.

8.6.9. *Conclusión*

Resultado final del experimento que incluye la recomendación de nuevas acciones o tareas a realizar en futuro. Es importante establecer un punto de cierre en el desarrollo del experimento, aún cuando sus potenciales aplicaciones parezcan inagotables. Este "cierre" puede estar determinado por la finalización de un ciclo de estudios, por lo tanto, quien realiza el experimento debe saber cuándo detener su trabajo para sintetizar los resultados y reflexionar sobre ellos.

9. Productos de investigación

En la medida en que la investigación artística se inserta en el seno de actividades de instituciones superiores de formación musical, a menudo sus resultados deben amoldarse a las prácticas de éstas. Por lo regular, se espera que la investigación produzca tres tipos de resultados: una *obra artística* destinada a su contemplación estética, un *escrito* académico o para-académico que se articule con la anterior y que rinda cuenta de los problemas de investigación, los procesos creativos, las reflexiones, las conclusiones, etc. y una *comparecencia o defensa oral* destinada a responder preguntas, describir lo que se hizo, debatir sobre las propuestas de la investigación, etc. Revisaremos algunas características generales de estos ámbitos.

9.1. La obra creada en la investigación artística

La creación de obras, interpretaciones, grabaciones, instalaciones o *performances* es el punto medular de la investigación artística.

La parte esencial e insustituible de la investigación artística es la creación de obras, interpretaciones, grabaciones, instalaciones o *performances*. Es el punto medular de este tipo de investigación y lo que la distingue de otros modos de pesquisa. En algunos casos la obra resultante es un trabajo artístico habitual y con valores susceptibles de ser apreciados con criterios tradicionales. En otras ocasiones, puede tratarse de propuestas innovadoras y de naturaleza experimental, cuyo marco de apreciación y crítica lo constituyen precisamente los análisis y reflexiones desarrollados en la parte escrita. En algunos proyectos la obra o instancia artística propuesta es el eje y objetivo último del proceso de investigación artística. En otros, la propuesta artística tiene un carácter más moderado. Forma parte de todo el desarrollo de la investigación y está destinada a poner en práctica, o a reflexionar desde la práctica, algunos elementos y preguntas de investigación. Sea como sea, si toda investigación tiene por meta producir conocimiento, en la

investigación artística, el conocimiento generado se distribuye entre la obra producida y el trabajo escrito. Entre éstos se establecen varios tipos de relaciones que veremos mas adelante.

9.2. El escrito

Con mucha frecuencia, la escritura se convierte en un problema irritante dentro de la investigación artística. No todos los artistas tienen una buena relación con la palabra escrita ni se sienten cómodos expresándose por este medio. En ocasiones resulta complicado negociar entre la experiencia artística subjetiva e irrepetible, en ocasiones sólo significativa para el artista, y los protocolos, especificaciones, rituales y tradiciones de la escritura académica. Ésta puede ofrecer cierta resistencia en el momento de profundizar en los problemas creativos del proceso artístico. Por otra parte, la mayoría de las veces, muchos de los problemas artísticos planteados en este tipo de investigación carecen de bibliografía y estudios precedentes que sirvan de base y referencia para nuevos proyectos. No obstante, es lógico suponer que poco a poco se irán acumulando trabajos que presenten experiencias, desarrollos y reflexiones artísticas en temas específicos, que servirán de fundamento y estimulo a nuevas investigaciones. Los contenidos expuestos en estos trabajos como temas, metodologías, hipótesis, reflexiones y soluciones, colaborarán a construir comunidades de investigación interesadas en aspectos específicos de la creación. En la medida que estos escritos sean recogidos por las bases de datos especializadas, se creará un corpus de trabajos citables y proliferarán las referencias cruzadas entre ellos.[91]

Por estas y otras razones, algunos centros brindan alternativas al trabajo escrito. Entre éstas se encuentran la creación de documentales estilo making of; CD ROM o DVD ROM;

[91] Uno de los objetivos del grupo de trabajo sobre investigación artística de la red polifonía de la Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen (AEC), durante el período 2010-2014, es realizar una base de datos exhaustiva de los proyectos de máster y doctorado que se realizan en los centros miembros de la AEC, incluyendo resúmenes, palabras clave, autores y directores.

autoentrevistas; blogs y diarios, entre otras. Un ejemplo lo constituyen las políticas del *National Norwegian Artistic Reseach Fellowship Programme* de la National Academy of the Arts de Bergen. Las investigaciones financiadas por este programa deben aportar como resultados la obra artística y un trabajo final, que consiste en una reflexión crítica. Esta última debe fijarse en algún tipo de documento archivable, que no necesariamente debe corresponder a un texto escrito. De este modo, dan libertad a los creadores para escoger formatos alternativos (véase Easton Sf. 7-8). No obstante, en la mayor parte de los centros de enseñanza musical superior, aún se exige el trabajo escrito como requisito para completar los estudios.

La dificultad de verbalizar el propio proyecto artístico conduce a soluciones dispares en los escritos de investigación artística producidos en el ámbito formativo. Si resulta complicado hablar del proceso y los problemas de investigación que plantea la creación artística, entonces ¿De qué aspectos se puede hablar? La revisión que hemos realizado de trabajos de primer ciclo, e incluso algunos de máster, nos permite observar que en estos textos es muy común encontrar secciones en las que se abordan informaciones biográficas bien conocidas sobre compositores del canon (Bach, Mozart, Beethoven, etc.) o sobre los contextos históricos de la música que se va a interpretar. Estos contenidos aportan muy poca información original relacionada con el proyecto artístico. Por otra parte, también encontramos secciones en las que el discurso se concentra exclusivamente en la descripción superficial de algunas de las acciones creativas implementadas. Éstas son habitualmente relatadas en retrospectiva y sin problematizar, analizar, interpretar o criticar su desarrollo. Con esta estrategia se corre el riesgo de llenar páginas y páginas con las anotaciones sueltas del diario de campo en bruto, sin aportar interés o experiencia eficaz al lector. Todo lo anterior nos permite afirmar que la escritura en la investigación artística ofrece problemas muy difíciles de superar, y por ello nos parece oportuno intentar una caracterización de diversos tipos de escritura dentro de

este ámbito, indicando sus cualidades, posibilidades y problemas. Los modelos que proponemos pueden servir para organizar la escritura de un trabajo entero o bien pueden alternarse, de tal suerte que diferentes secciones o capítulos posean un tono o estilo diferente.

Como ya mencionamos, el conocimiento generado en la investigación artística se distribuye entre la obra producida y el trabajo escrito. De este modo, el trabajo escrito siempre tiene una relación con la obra artística en el mismo proceso de investigación. Es en esta relación que basamos la siguiente propuesta.

9.2.1. *Relación entre escrito y obra*

La articulación entre trabajo escrito y práctica creativa puede mapearse en tres niveles generales cada uno con estrategias de escritura específicas.[92] El primer nivel lo llamaremos de *soporte o apoyo* e incluye estrategias como *escrito académico*, *escrito reflexivo divergente* y *escrito artístico*. El segundo es de *complementariedad* e incluye la *memoria* y la *memoria crítica*. El tercero es de *interdependencia* y comprende la *poética Intentio auctoris*, *poética analítica* y el *escrito de investigación* (**ver figura 9**).

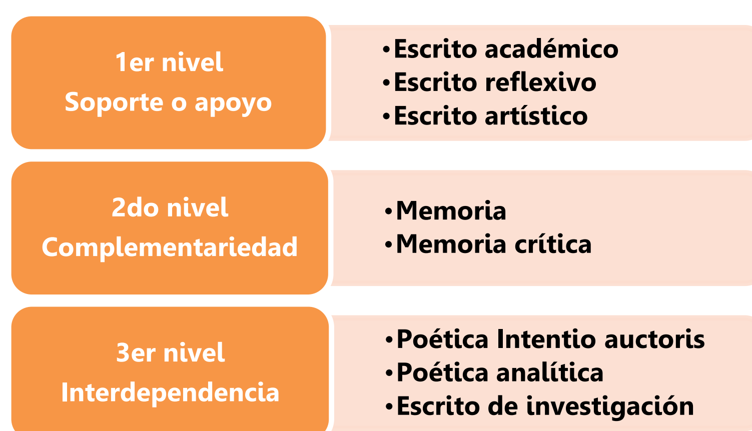


Figura 9. Niveles de relación entre el escrito y la obra en investigación artística

[92] Esta sección es una reelaboración sustancial de la sección "Tres niveles de investigación artística" de López-Cano (2013c).

9.2.1.1. *Nivel de soporte o apoyo*

El primer nivel de *soporte o apoyo*, se caracteriza por un escrito que si bien está relacionado con el tema principal de la investigación, no guarda una relación directa con las propuestas de la obra artística desarrollada en el mismo. El trabajo escrito puede aportar conocimiento vinculado a algunos de los contenidos del material de trabajo creativo. Sin embargo, no está relacionado directamente con la praxis: no dialoga con ella. El desarrollo del discurso escrito no afecta al resultado en su nivel creativo. La temática específica y sus estrategias podrían variar sin que la práctica se viera alterada sustancialmente, de tal suerte que el tema del trabajo escrito pudiera ser otro sin afectar de modo significativo a la obra. Existen tres modalidades de este nivel: *escrito académico*, *escrito reflexivo divergente* y *escrito artístico*.

9.2.1.1.1. Escrito académico de soporte

En este caso el texto aborda informaciones académicas relacionadas con la propuesta artística sin incluir las acciones, decisiones o consideraciones artísticas de autor. Adquiere la forma de una investigación de tipo académico que ayuda a conocer algunos aspectos históricos o teóricos de obras, estilos, autores o músicas que se interpretan o que se relacionan con el trabajo compositivo. Ocurre cuando se abordan aspectos como la biografía de compositores o el contexto de creación, recepción y análisis musical de las obras que se van a interpretar. Se da también cuando se consideran aspectos teórico-prácticos de una técnica de composición determinada que tiene un vinculo histórico con la que el autor está usando en su composición, o cuando se analizan obras de otros compositores que se emparentan con las que se están componiendo, etc. Una característica notable es que en este tipo de trabajo se puede variar el contenido o el énfasis del mismo: el acento en determinados aspectos históricos, analíticos o estéticos abordados se pueden

modificar indistintamente, sin alterar la relación que tienen con la obra o interpretación producida.

En este tipo de escritura no se abordan intenciones artísticas, reflexiones o acciones creativas sobre la obra o interpretación. Así mismo, este tipo de trabajo no responde necesariamente a una competencia específica de un músico práctico profesional. Lo podría realizar una persona con otro perfil como un musicólogo, un teórico o historiador del arte, que no tenga la habilidad de tocar un instrumento o componer profesionalmente.

Ejemplo de este tipo de escrito puede ser *Les Variacions Goldberg*, proyecto final de carrera de excelente calidad presentado en la Esmuc (2011) por el pianista Andreu Gallén Muñoz. El escrito se mueve en las órbitas de la historia, la estética y la crítica musical. Caso similar es el proyecto final *Els germans Petrides a Barcelona: dos trompistes bohemis al Teatre de la Santa Creu (1794-1798)* de José Reche (Esmuc 2011), que pese a ser del área de música antigua, logra en este trabajo un excelente ensayo musicológico. De este tipo son también algunos proyectos modélicos desarrollados en el ámbito de la música clásica y contemporánea como *Shostakovich i el violí: el Concert per a violí núm. 1 op. 77 i els Preludis op. 34* de Sergi Puente Encinas (Esmuc 2012) y *Las dos versiones de la Cuarta Sinfonía de Robert Schumann: primer caso de revisión de una sinfonía por parte del propio compositor* del director de orquesta Pedro Manuel Beriso Ros (Esmuc 2011). En el ámbito de la composición, un ejemplo de este nivel sería un trabajo sobre el desarrollo del cuarteto de cuerda en la segunda mitad del siglo veinte, que aborde aspectos históricos y teóricos sobre obras, autores, recursos técnicos compositivos, etc., mientras que el trabajo creativo se dedicaría a la creación de obras originales para esta formación.

9.2.1.1.2. *Escrito reflexivo divergente*

En este caso, el escrito parte exactamente de las preguntas y problemas de investigación que son el motor de la obra artística,

pero las desarrolla de manera independiente. El escrito no atiende los pormenores de la práctica artística, ni hace eco del proceso creativo. No aborda los problemas que surgen, ni la intención artística, ni lo que se desea lograr o lo que se ha logrado en el trabajo artístico. Al contrario, profundiza sobre los problemas de inicio pero reflexionándolos desde los recursos y posibilidades propios del lenguaje y la argumentación lógica o metafórica. El texto contribuye con una especulación, indagación o reflexión teórica sobre algunos aspectos tratados en la obra o interpretación artística, pero las acciones artísticas no son el objeto de estudio del escrito. La obra y el escrito exploran y reflexionan en sus propios términos sobre las preguntas de investigación.

Por ejemplo, en el proyecto de grado *Hoy. Cómo acercar la música contemporánea al público* (Esmuc 2008), Ophélie Derieux intenta proponer un nuevo concepto de concierto para la música contemporánea: ¿Por qué resulta tan poco atractiva al público? ¿Por qué el modelo de concierto habitual no es apropiado ya para esta música? La autora parte de estas ideas y en su trabajo escrito incluye las encuestas que realizó a asistentes de conciertos de música contemporánea; una investigación histórica sobre el origen y funciones del actual modelo de concierto y una reflexión sobre por qué ya no es útil. Para su concierto preparó versiones escenificadas y dramatizadas de música de Berio, Messiaen o Crumb, con un cuidado tratamiento de las luces y mucho sentido lúdico, lo que tuvo un éxito rotundo en el público no especializado que asistió a su presentación. Mientras en el trabajo escrito reflexionaba intelectualmente sobre el problema de inicio, en su concierto ofreció unas soluciones prácticas muy viables. Pero éstas no fueron tratadas en el escrito.

Otro caso: supongamos un proyecto en el que un instrumentista se ocupa del miedo escénico. En el escrito resume algunas de las teorías psicológicas que abordan ese problema; discute algunos puntos y los contrasta con su experiencia personal, pero no incluye ni su propia reflexión, ni la memoria del trabajo

específico que realizó para enfrentar este problema en el concierto que forma parte del proyecto. Otro ejemplo sería el de un compositor interesado en explorar los multifónicos en instrumentos de aliento. En el trabajo resume investigaciones psicoacústicas actuales y revisa analíticamente el uso de los mismos en obras recientes de otros compositores. El proceso le ha permitido obtener un gran conocimiento de este recurso que emplea en sus composiciones, pero no reflexiona sobre ello en el trabajo escrito.

9.2.1.1.3. *Escrito artístico*

En este caso, el texto parte de las mismas preguntas o inquietudes de la creación artística, pero las desarrolla con un rumbo propio y especulativo en un registro artístico. Más que un estudio documentado o reflexión intelectual, la escritura explora a su manera las preguntas y reflexiona sobre ellas, pero manifiesta una fuerte vocación de convertirse en objeto artístico en sí mismo. Algunos pasajes del proyecto de grado *Requiem por la muerte del yo artista* de Adrián Blanco adquieren este formato (Esmuc 2013). Su concierto aglutinó textos de Oscar Wilde, Andy Warhol y pensamientos propios, así como un vídeo elaborado por él mismo y donde es el protagonista. En la primera parte del vídeo, el guión es original del autor, mientras que en la segunda recrea algunos vídeos famosos de Warhol. El vídeo se proyectó mientras tocaba en el piano música de Einojuhani Rautavaara. Esta clase de escritura artística es fomentada en másters de artes plásticas, pero no es muy común en música.

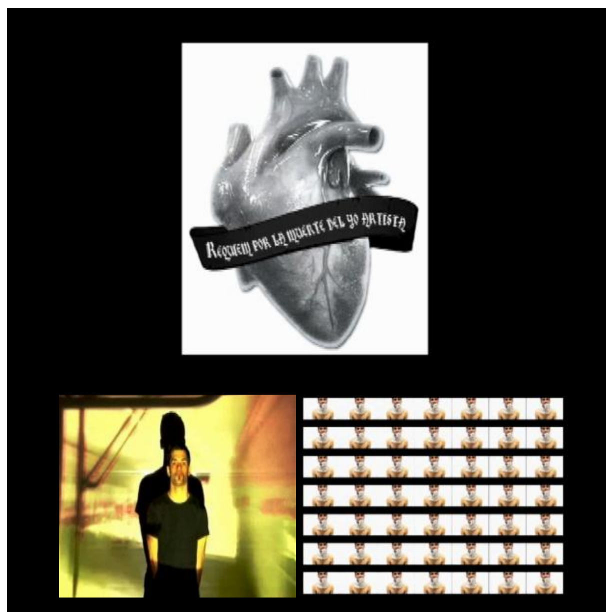


Figura 10. Adrián Blanco. *Requiem por la muerte del yo artista.* Proyecto final de grado (Esmuc 2013). Fragmento de pista de vídeo (con sonido guía) que se proyectó durante la *performance* en directo. Ver vÍdeo

9.2.1.2. *Nivel de complementariedad*

En el segundo nivel, que denominamos de complementariedad, existe una relación más estrecha entre el trabajo escrito y la práctica artística. Aquí, el escrito explica, fundamenta u ofrece pruebas o argumentaciones sobre lo que se realiza en el ámbito creativo. A su vez, el concierto u obra creada ilustra y ejemplifica las argumentaciones, discusiones y reflexiones aportadas en el escrito. Este tipo de trabajos exigen competencias especializadas en la creación. En el caso de un instrumentista, un trabajo escrito de este tipo puede explicar ciertos aspectos de su interpretación o sus soluciones a los problemas técnicos que le planteó la obra, todo lo cual se pone en pràctica en el concierto. Por otra parte, el resultado estético o técnico del concierto ejemplifica la pertinencia y eficacia de lo discutido en el trabajo escrito. Esta es más o menos la ruta elegida por Carles Marigó en su *L'evolució dels estudis per a piano: del taller al gran repertori de concert* (Esmuc

2011) y, con algunas peculiaridades, por Eulàlia Fantova Àlvarez en su *L'evolució de la veu de mezzo soprano dins la música religiosa cristiana occidental* (Esmuc 2011).

Entre los modelos de escritura que se desarrollan en este nivel, se encuentran la *memoria* y la *memoria crítica*.

9.2.1.2.1. *Memoria*

En este tipo de trabajos, el proceso artístico sigue su curso habitual. El autor va anotando en su diario de campo todas las acciones emprendidas para conformar su obra o propuesta artística, ya sea una composición, grabación, interpretación, instalación, etc. Una vez finalizada la propuesta artística, se procede a la escritura del trabajo. Este cobra la forma de un informe realizado *a posteriori*, que describe algunos aspectos del proceso de manera retroactiva. De este modo, nos comunica qué decisiones artísticas se tomaron y cómo se implementaron. Por lo regular, la memoria no explica a profundidad los motivos que acompañan las decisiones artísticas. En general es de tono descriptivo y poco argumentativo: se describen las tareas de investigación, pero sin detenerse en los razonamientos ni las reflexiones que las acompañaron. Un buen ejemplo de este tipo de escritura aparece de manera frecuente en *La ópera como integración de las artes: LSP 3.1* de Raquel García Tomás (Esmuc 2010), en el que nos relata, a manera de memoria, el proceso de composición de su ópera *La Serva Padrona 3.1*.

Otro ejemplo es *Una banda sonora per a The Kid de Charlie Chaplin* de Ana Fernández (Esmuc 2011). En su proyecto, la violinista musicalizó la célebre película de Chaplin con obras de Brahms, Piazzola, Frank, Bolling, Rachmaninoff, Bernstein y Greshwin, entre otros, interpretadas por un trío de violín, violoncelo y piano. El trabajo escrito tiene tres partes: el primero es un estudio histórico de las principales características del film, como la ficha artística, los actores, la edición y el montaje. La segunda parte es un análisis de algunas escenas y de la banda sonora que la autora ha elegido para acompañarlas. Explica las funciones de cada obra elegida en el film y

los *leitmotivs* que han asignado a cada situación. Aborda también temas como sincronización, su interpretación de las imágenes y cómo cree que la música seleccionada colabora o agrega información a cada escena. El capítulo termina con un *découpage* que incorpora secuencia, escena, minutaje, descripción, música interpretada, fragmento o compases de la obra y la tonalidad de la misma. La tercera parte es precisamente una memoria de las acciones artísticas realizadas a nivel de la creación, arreglos interpretación y sincronización entre música e imágenes.

Es importante destacar que el estilo de memoria es habitualmente confundido por algunos estudiantes, que bajo este rubro dan cuenta de las dificultades de organización que enfrentaron durante los ensayos o puesta en escena de la propuesta artística. Para contrarrestar esta tendencia, es de suma importancia centrar el discurso en el proceso artístico en sí mismo, en los problemas, reflexiones y toma de decisiones artísticas que se implementaron.

9.2.1.2.2. *Memoria crítica*

La memoria crítica es similar a la anterior con un elemento diferencial: en ella se formulan de manera concreta y explícita las preguntas de investigación y las inquietudes de cada momento del proceso artístico, realizando una evaluación crítica del mismo y sus resultados. Este formato tiende a la construcción de teoría a nivel general o a la construcción de una poética personal del autor, cuya mirada crítica le permite configurar nuevas preguntas para su desarrollo futuro. De este modo, el trabajo identifica explícitamente nuevas rutas a seguir explorando.

9.2.1.3*. Nivel de interdependencia*

El tercer nivel, de interdependencia, apunta a un estado más integrado de la investigación artística. En este nivel, escrito y práctica no sólo se apoyan y complementan, sino que son *interdependientes*, uno no podría existir sin el otro: son dos maneras de culminar un

mismo proceso artístico e investigativo. Por lo general en este estadio, la investigación realizada y consignada en el escrito es la responsable directa de la creación artística expresada en la obra, interpretación o cualquiera que sea el producto artístico. Aquí, las diferentes acciones y decisiones artísticas son fruto de las preguntas, las reflexiones y las metodologías adoptadas y explicitadas en el escrito. El trabajo escrito recoge materiales, experiencias y momentos del proceso creativo, pero no como una verbalización anexa a lo creado, sino como una parte sustancial del proceso creativo, una herramienta con apoyo escrito o gráfico sin la cual, ese resultado artístico no sería el mismo. En este sentido, la diferencia sustancial entre el segundo y tercer nivel radica sin duda en la sistematicidad del estudio e investigación, el registro continuo de datos, experimentos, esbozos y pruebas, así como la reflexión crítica continua sobre lo realizado y lo realizable. No es sólo el relato de lo que se hizo, sino la reflexión crítica del proceso mismo.

Entre los modelos de este tipo de escritura se encuentra la *poética de intenciones*, la *poética analítica* y el *escrito de investigación*.

9.2.1.3.1. *Poética de intenciones*

Este tipo de escrito se concentra en la *intento auctoris:* aquello que el artista se ha propuesto en su composición, interpretación, grabación o *performance*. Nos informa de los propósitos de su creación, de lo que ha querido lograr o hacer con los materiales o con ciertas ideas o conceptos. También refiere las reacciones que ha querido despertar en el público y el aporte que ha pretendido realizar a ciertas ideas, problemas o tendencias. Este modelo de escritura es muy conveniente cuando el trabajo escrito se realiza simultáneamente a la obra y se entrega al mismo tiempo o antes que ésta, cuando el creador no tiene aún una imagen clara de los resultados artísticos de su proyecto. Por otro lado, nuestra experiencia en el seguimiento y supervisión de varios proyectos, nos muestran que a muchos músicos les resulta difícil reflexionar en

tiempo real sobre sus acciones artísticas. Para algunos puede ser más fácil emprender la descripción retrospectiva de la memoria (ver apartado anterior), el análisis de la obra o emplazamiento artístico elaborado (ver apartado siguiente), o la definición de sus propósitos: la poética de intenciones.

Este modelo es usado recurrentemente en los proyectos de los estudiantes de jazz y música moderna de la Esmuc. Después de contextualizaciones históricas o teóricas, habitualmente el autor nos informa de lo que se propone hacer con los arreglos, composiciones o improvisaciones que realizará en el concierto. Como ejemplo, véase el interesante trabajo de Josep Basco Gironés *Modulacions i desplaçaments rítmics* (Esmuc 2010).

Este tipo de escrito puede desarrollarse también a partir de la autoentrevista o la escritura confesional (ver más abajo).

9.2.1.3.2. *Poética analítica*

En este caso, el escrito describe o analiza la obra terminada. A diferencia de la memoria, no se ocupa del proceso de creación. A diferencia de la *poética de intenciones*, no se concentra en los propósitos artísticos del autor de la obra. Por el contrario, esta modalidad de escritura se dedica a analizar la obra, interpretación o propuesta artística a partir de sus resultados y desde una perspectiva estructural, estética o de recepción. Veamos el caso de *Dansant les suites de Bach* del violoncellista Marçal Ayats (Esmuc 2008). Se trata de un espectáculo de interacción entre el cellista y la danza contemporánea llamado *Solochelobach*, inspirado en otras experiencias similares como las de Yo Yo Ma en la serie *Inspired by Bach* (1998) o en el espectáculo del Ballet de *Zurich In Den Winden Im Nichts* (disponible en DVD desde 2012). La coreografía estuvo a cargo de Bebeto Cidra y fue interpretada por bailarines de su propia compañía. En su trabajo escrito, el autor no menciona las bien conocidas informaciones biográficas de J. S. Bach, ni el contexto de composición de las suites, ni analiza las piezas. En su lugar, el trabajo

se concentra en el proceso artístico con los bailarines y, fundamentalmente, en analizar el resultado de la colaboración. A partir de las categorías de varios teóricos de los espectáculos o la *performance* como Pavis (2000), el autor analiza aspectos como la gestión del espacio y el tiempo, la corporalidad derivada de la música de Bach, los cronotopos creados de la interacción entre espacio, movimiento y música; el análisis vectorial de la *performance*, las relaciones que se establecieron entre el cuerpo y la música, aspectos de iluminación y puntos de sincronía y anarquía entre música y danza.

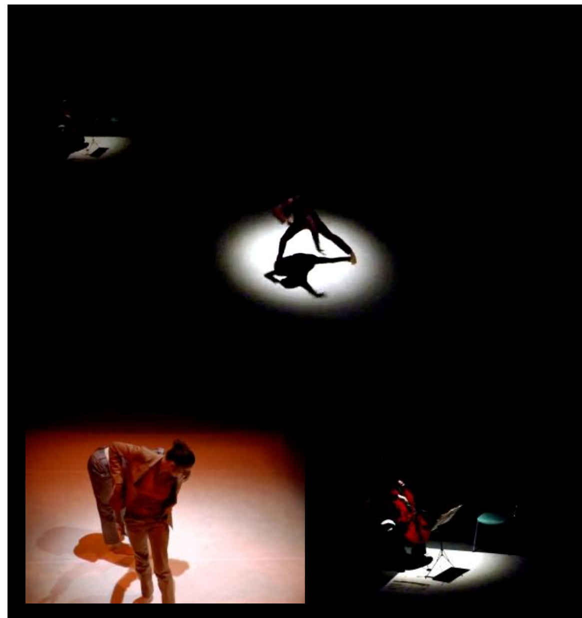


Figura 11. Marçal Ayats. *Dansant les suites de Bach.* A partir de *Solochelobach*. Coreografía de Bebeto Cidra. Proyecto final de grado (Esmuc 2008). Ver Vídeo

En las universidades norteamericanas existe una gran tradición de tesis de segundo y tercer ciclo de compositores en las que el punto central de su argumentación es un análisis de las obras compuestas.

9.2.1.3.3. *Escrito de investigación.*

Este tipo de escritura constituye una especie de combinación de todas las anteriores, especialmente la de los niveles de complementariedad e interdependencia. En el escrito de investigación se introducen las discusiones, reflexiones o dilemas a los que se enfrentó el autor durante el proceso creativo. Se especifican las preguntas de investigación de inicio, los métodos y tareas de investigación aplicadas para responderlas. Se exponen las entrevistas, encuestas o intercambios con el público, colegas o profesores que escucharon las composiciones o interpretaciones de autor y que éste tomó en cuenta para decidir algunos elementos de sus obras, *performance* musical o escénica. También en este tipo de textos se describen los experimentos realizados, detallando información de los procesos de conceptualización, diseño y/o planificación experimental, acciones realizadas, metas o fines de la experimentación, los productos obtenidos, el funcionamiento del registro experimental. Se incluye además el análisis, interpretación y evaluación de acciones y/o productos y las conclusiones generales de todo el ejercicio experimental. En esta modalidad suelen expresarse los resultados preliminares de la investigación así como su análisis e interpretación para obtener unas conclusiones. Es común que los razonamientos y argumentaciones se hagan explícitos.

Este tipo de escrito acompaña todo el proceso artístico y funciona como una especie de andamiaje intelectual y creativo del mismo, da cuenta de la reflexión continua sobre sus distintas fases y recoge materiales, experiencias y pensamientos, pero no como una verbalización anexa a lo creado, sino como una parte sustancial del proceso creativo. Requiere gran sistematicidad en el estudio e investigación, el registro continuo de datos, experimentos, esbozos y pruebas, así como la reflexión crítica continua sobre lo realizado y lo realizable. No es sólo el relato de las acciones realizadas (como la *memoria*) o el análisis del resultado (como la *memoria crítica*), sino la reflexión crítica del proceso. En el caso de trabajos de compositores, esta modalidad de escritura con frecuencia incluye las tablas, gráficos

o procesos en notación musical convencional o de otro tipo, empleadas por el autor para desarrollar sus ideas. Por lo regular incluye también explicaciones del modo en que manipuló los materiales, las fuentes musicales o de otra clase que le sirvieron de inspiración, los textos e imágenes poéticas que desarrolló en el transcurso de las fases creativas, etc.

Como ejemplo mencionaremos dos trabajos finales de interpretación de primer ciclo que se aproximan a esta modalidad de escritura. Sin embargo, hay que indicar que a estos trabajos les hace falta una mayor profundidad en la descripción metodológica y prolijidad en las reflexiones sobre el proceso de construcción de la interpretación, así como también la verbalización del proyecto de interpretación desarrollado a lo largo del proceso artístico, la cual no quedó completamente registrada en el escrito.

En el ya mencionado trabajo *Poesía en guitarra* (Esmuc 2006) María Camahort tomó como objeto de estudio los *Preludios Epigramáticos* de Leo Brouwer, basados en fragmentos de poesías de Miguel Hernández. Cada pieza reproduce un epígrafe del poeta cuyas característica métrico-rítmicas se relacionan estrechamente con los motivos musicales generadores de cada preludio. Camahort primero comparó poesía y música a un nivel formal. Luego las interrelacionó a un nivel semiótico. De este ejercicio analítico, emergieron contenidos y significados posibles de los que se desprendieron ideas interpretativas. Caso similar es el de *Eduard Toldrà, Sis Sonets per a violí i piano* de Judit Bartolet (Esmuc 2006). La autora analiza formalmente cada pieza relacionándola con la poesía en la que se basa. De este modo, primero establece parentescos intertextuales a nivel métrico-estructural, para luego seguir con los entonativos y posteriormente con la significación. A partir de ahí, el análisis se convierte en una exégesis que aporta metáforas, alegorías y simbologías que abren rutas efectivas para la interpretación musical. En ambos casos, el análisis y escritura del trabajo, abrió ventanas hermenéuticas y orientó las elecciones interpretativas de los músicos.

Si bien se trata de trabajos con un alto componente de subjetividad, su discurso se sustenta siempre en realidades históricas y formales de la música y en una argumentación convincente. De no haber realizado este trabajo, de haber hecho otro tipo de análisis o haber seguido otra ruta metodológica, el resultado interpretativo hubiese sido muy diferente.[93]

El mencionado trabajo de Raquel García Tomás *La ópera como integración de las artes: LSP 3.1*, relata *a posteriori* sus elecciones compositivas. Dado que la autora nos informa de sus decisiones como hechos consumados, su trabajo funciona mejor como un escrito de segundo nivel. Si por el contrario, en el escrito hubiese presentado y analizado algunas de las opciones evaluadas, y hubiese informado cómo funcionaron cada una de ellas, qué problemas le plantearon y qué posibilidades le ofrecían, si el escrito no fuera el relato de lo hecho, sino el *campo de reflexión* para la acción, éste se parecería más a una escritura de investigación.[94]

9.2.2. *Tono de la escritura*

Tono de escritura:
- **Primera persona.**
- **Plural de modestia.**
- **Descriptivo.**
- **Confesional.**
- **Impresionista.**
- **Teórico.**

Un elemento de primera importancia es el tono de la escritura. Este se refiere al estilo del discurso escrito, al modo de dirigirnos al lector, la manera de expresar los contenidos que queremos compartir. De entre estos elementos destacan la elección de escribir en primera persona o en el plural de modestia o hacerlo de manera descriptiva, confesional, impresionista o teórica.

9.2.2.1. *Primera persona* o *plural de modestia*

El plural de modestia consiste en escribir en primera persona plural ("nosotros") con el propósito de reducir el protagonismo de quien escribe (Urrutia Cárdenas y Álvarez Álvarez 2001, 164). En otro tiempo se le consideraba el tono de escritura obligado para la

[93] Estos trabajos se mencionan también en la sección 7.1.4. Intertextualidad heurística para la creación.

[94] No por ello deja de ser un excelente trabajo. El nivel de escritura dominante no determina la calidad de un trabajo.

academia, argumentando que transmite un sentido de objetividad, distancia científica y seriedad. También se le adjudicaban valores de modestia académica y, más aun, se concebía como eje de formulas de cortesía en la que el autor invita al lector a compartir ese "nosotros".[95] Actualmente hay quienes lo consideramos un poco anticuado, puesto que no hay ningún problema en escribir en la primera persona del singular sin imprimir arrogancia ni egocentrismo. Desde esta enunciación podemos hacernos más responsables de lo que expresamos y diferenciar mejor las ideas propias de aquellas que hemos obtenido de otras personas.

9.2.2.2. *Tono descriptivo*

Se caracteriza por la enunciación, enumeración y observación de hechos o procesos sin enjuiciarlos, analizarlos a profundidad o modelarlos dentro de conceptos teóricos que se refieran a teorías o discursos preexistentes. Tiene cierto aire de objetividad pero ninguna descripción es completamente descriptiva ni mucho menos objetiva. Es indispensable que los escritos de investigación artística contengan momentos descriptivos de las acciones artísticas desarrolladas, de su proceso y de los resultados. Sin embargo, se espera que una investigación vaya más allá y proponga explicaciones, análisis, reflexiones críticas e incluso que integre conceptos empleados en discursos teóricos o artísticos de referencia o bien proponga los suyos propios. Si no se tiene demasiada experiencia en la escritura, elegir el tono descriptivo como eje vertebrador del trabajo es una buena opción. En fases posteriores de revisión del trabajo se pueden añadir análisis y conceptualizaciones. Veamos un ejemplo de este tipo de escritura descriptiva. Este caso posible es el de un músico que está trabajando en su *performance* gestual para darle más intensidad a sus interpretaciones:

[95] En este caso se trataría más bien de un plural sociativo. Véase Urrutia Cárdenas y Álvarez Álvarez (2001).

"Mis sesiones de ensayo estaban centradas en el trabajo entre música y movimiento. Al comienzo exploré el máximo nivel de sincronía entre el fraseo musical y los movimientos físicos, pero pronto me di cuenta de que este procedimiento me llevaba a un resultado más similar a la danza que al *performance*. Por este motivo empecé a probar movimientos extremadamente lentos que se relacionaban con el fraseo general de la música, pero que evitaban el exceso de sincronía con el ritmo. El movimiento comenzó a adquirir un protagonismo en sí que entraba en dialogo con la música [...]"[96]

En este caso, el texto describe en primera persona una parte importante del proceso creativo, sin llegar a reflexionar en profundidad sobre él. Un segundo estadio sería incorporar los análisis y reflexiones a los que dio lugar la experiencia descrita.

9.2.2.3. *Tono impresionista*

A diferencia del aire de objetividad del tono descriptivo, el impresionista pone énfasis en percepciones, sensaciones o interpretaciones que hace el autor de la realidad que observa. Dentro de la investigación artística es fundamental incluir no solo el relato descriptivo de las acciones implementadas, sino lo que éstas han producido en el autor, las dificultades o posibilidades experimentadas a nivel emocional, corporal o estético. Este tono es la base del *escrito artístico*.[97] Al ejemplo mencionado en el apartado anterior podría dársele un tono impresionista aportando algunas modificaciones:

"Centré mis ensayos en el trabajo entre música y movimiento. Al comienzo quise explorar el máximo nivel de sincronía entre

[96] Extractos basados en la bitácora del proyecto en curso *Embodying the Middle Ages* de Úrsula San Cristóbal. Véase sección 10.4.
[97] Véase la sección 9.2.1.1.3.

> el fraseo musical y los movimientos físicos, pero sentía que algo no funcionaba. El resultado me parecía torpe y a veces cursi. No armonizaba con mi idea de interpretación. Pronto me di cuenta de que tanta sincronía me llevaba a un resultado más similar a la danza que al *performance*, y la danza es un género que no me atrae y que no me interesa explorar. Por este motivo empecé a probar movimientos extremadamente lentos que se relacionaban con el fraseo general de la música, pero que evitaban el exceso de sincronía con el ritmo. Las sensaciones entonces se transformaron y comencé a experimentar cierto placer en este movimiento. Me percaté de un cambio importante en el proceso: el movimiento comenzó a adquirir un protagonismo en sí mismo que entraba en dialogo con la música. Esto me daba mayor satisfacción a nivel artístico y me motivaba a continuar con el trabajo [...]"

En esta segunda versión, el texto nos permite conocer las impresiones emocionales del autor ante los problemas y descubrimientos encontrados durante el proceso creativo. Más aún, el tipo de escritura nos permite apreciar que las decisiones tomadas por el autor han sido determinadas por ciertas reacciones anímicas, un elemento importante en el proceso artístico.

9.2.2.4. Tono confesional

Característico de la autoetnografía, el tono confesional consiste en compartir pensamientos, emociones, valores y puntos de vista personales, privados o incluso íntimos vinculados con afinidades, rechazos, sensaciones u opiniones sobre la práctica musical en todos sus aspectos. Es una apertura del autor del escrito que pone al descubierto vivencias que no son frecuentemente comunicadas en los discursos habituales de los artistas o investigadores. Puede incluir las incomodidades ante las exigencias técnicas, performativas o de etiqueta propias de la escena de la música de arte; la repulsión o afinidades hacia ciertos repertorios,

estilos o prácticas; pronunciamientos derivados de la historia personal del autor, etc. En la investigación artística, el tono confesional es muy útil para detectar áreas de interés que la investigación explorará y que en muchas ocasiones se manifiestan como disconformidades.

Un ejemplo de este tipo de escritura se encuentra en una sección del proyecto de grado de Elisabet Franch, *Sentint Mozart des de dos faristols* (Esmuc 2008), que aborda los cuarteos para flauta, violín, viola y violoncello del compositor. Lo interesante es que en el concierto la autora toca la parte de la flauta en la primera mitad de los cuartetos, mientras que en la segunda mitad toca la viola. Esta experiencia es reflejada en el último capítulo de su escrito, donde la autora profundiza en los problemas que implica tocar las obras desde dos instrumentos diferentes, las dificultades técnicas y musicales que comporta, así como también sus impresiones personales. La autora explora el tono confesional al hablar de sus sensaciones subjetivas como flautista y como violista, señalando cómo ve la música desde cada uno de los diferentes atriles, y cómo son considerados socialmente los músicos según su instrumento. Hay un tipo de repertorio que le satisface más como violista y otro como flautista (se siente más realizada). Para los *Cuadros de una exposición* de Musorski-Ravel elegiría la viola, mientras que para *L'Arlésienne* de Bizet o *Daphnis et Chloé* de Ravel, la flauta. La autora asegura que la mentalidad de un flautista es completamente diferente a la de un violista y que ella lo siente cada vez que cambia de instrumento. Su experiencia de tocar la viola en una sección con otros compañeros le hace disfrutar de la música de un modo diferente que cuando lo hace desde la flauta. Con ese instrumento experimenta mayor concentración de solista y se siente más exigida como líder, ya que debe asumir funciones de dirección, algo que no ocurre cuando toca la viola.

9.2.2.5. *Tono teórico*

En este caso el texto se articula a partir de terminología teórica extraída de discursos reconocidos o elaborada *ex profeso* para el proyecto. Los conceptos teóricos no sólo designan algunos elementos de lo que queremos decir, sino que los insertan en discursos más amplios que los modelan, examinan o valoran. Un concepto teórico ya está diciendo algo, desde cierta perspectiva, sobre el fenómeno al que es aplicado. Es muy importante hacer uso de conceptos técnicos elaborados en otras investigaciones reconocidas, pues de este modo se señalan y construyen intereses e ideas compartidas por otros investigadores-artistas. Toda empresa de conocimiento es colectiva y la investigación artística en música está llamada a localizar sus propios intereses, construir su propio discurso, conformar sus propias comunidades interesadas en problemas artísticos específicos en las que discutirán a partir de estos términos.

9.3. La defensa oral

La defensa oral pretende que el estudiante demuestre los conocimientos adquiridos durante la investigación, responda a dudas y cuestionamientos del tribunal o jurado y proporcione informaciones que complementen lo aportado en el escrito o el concierto. En otros centros existe la posibilidad de sustituirla por una charla, una conferencia o un *workshop*. Ésta última modalidad ha sido especialmente abordada en algunos proyectos del conservatorio de la Haya. Un ejemplo es el proyecto del contrabajista Max Leiß *Jazz Bass Bowing: Expanding the possibilities of musical expression of jazz bassists*, que aborda diferentes técnicas de arco aplicadas al contrabajo jazz y presenta sus resultados en un *workshop* abierto a otros músicos (Conservatory of Amsterdam 2011, 26).

En cuanto al formato más tradicional de la defensa, es importante que ésta profundice en las motivaciones personales que llevaron a la realización del proyecto. También se puede aportar otro tipo de información vivencial o reflexiones que no aparecen en el

escrito. En primer y segundo ciclo, no es extraño que en la defensa se realicen reflexiones y autocríticas a algunos elementos expresados en el trabajo escrito. Toda empresa de investigación tiene por objetivo aportar conocimiento al autor y es muy probable que éste repare en alguna deficiencia u omisión en su propio trabajo. Reparar y reflexionar en ello le aportará una experiencia de aprendizaje muy productiva. Esto puede ser muy común en las defensas de primer ciclo, pero no suele hacerse en las de tercer ciclo o doctorado. Se supone que en este nivel el autor ya tienen la experiencia y competencia suficientes para aportar ideas sólidas y fundamentadas y que las tesis defendidas son su opinión sobre su ámbito profesional, así que deberá defenderlas aunque no sean compartidas por el tribunal.

Tercera parte

Tendencias y modelos para la investigación artística en música

10. Nuevos modelos de concierto y difusión de la música

En los siguientes capítulos ofrecemos un listado de proyectos de investigación artística. La gran mayoría de ellos han sido presentados como trabajos finales, tesis o tesinas de primer, segundo o tercer ciclo. Hemos Intentado categorizarlos por tendencias para así comenzar una cartografía, aunque sea incipiente, de las diferentes orientaciones que se están registrando en este ámbito.

En primer lugar, abordaremos aquellos proyectos que experimentan nuevos formatos para el concierto. Entre los que hemos podido identificar se encuentran:

10.1. Conciertos-debate

Open Artist & Dear Audience (investigación postdoctoral, Sibelius Academy), constituye un buen ejemplo de un foro de debate donde el investigador tiene un papel central. La pianista Anu Vehviläinen establece un diálogo con el público al final de cada uno de recitales, donde con frecuencia toca con las luces de sala encendidas para observar sus reacciones. Con ello crea canales de comunicación para transformar el ritual del concierto y obtener del público un feed-back que luego integra a su propuesta artística (Polifonia Research Working Group 2010, 30).

Singing for nobody: The dilemma of the classically-trained singer without a classically-trained audience, es el proyecto de máster la cantante Candace Cheung, donde la autora explora estrategias para acercar el canto clásico a más audiencias. Realiza programas con repertorios alternativos, escogidos con el propósito de fomentar el interés de una audiencia nueva. Además, la autora realiza encuestas al público después del concierto para conocer su opinión (Conservatory of Amsterdam 2013, 8).[98]

[98] Ver sección 7.2.1.

10.2. Espacio: reflexión, reconfiguración y sitios alternativos para la *performance* musical

The Listening Gallery: Integrating music with exhibitions and gallery displays, Medieval to Baroque (2009) fue una propuesta de Aaron Williamon, Ashley Solomon y Giulia Nuti para el The Royal College of Music (RCM) y el Victoria and Albert Museum of Art and Design, financiada por el UK's Arts and Humanities Research Council. Consistió en la musicalización de varias salas del museo y la realización de conciertos para exposiciones permanentes o temporales como *Baroque 1620-1800* (abril-junio de 2009). Los autores investigaron los vínculos históricos que relacionaban las obras artísticas del museo con la música del período. Empleando grabaciones ya realizadas y otras hechas por ellos mismos, sonorizaron las diferentes salas de la exposición y dieron conciertos, ofreciendo al público experiencias museísticas sumamente significativas y expandiendo el trabajo museográfico a áreas poco atendidas con profesionalidad. Al mismo tiempo construyeron puentes de diálogo interinstitucional, donde la articulación de los recursos artísticos de cada una potenció la misión social de ambas (Polifonia Research Working Group 2010, 68).

El proyecto de grado del saxofonista Juan José Faccio titulado *Proyecto Delta : interrelación entre intérprete, obra y público en la música contemporánea* (Esmuc 2013), también problematiza la relación entre la interpretación musical y el espacio del concierto. El autor elabora un programa de concierto en torno a obras de compositores contemporáneos como Stockhausen, Grisey, Cage y Reich, aportando además una puesta en escena específica para el mismo, que contempla el desplazamiento de los intérpretes, además de la presencia de una bailarina en algunas piezas. El objetivo del autor es proponer el concierto como una instancia para escuchar y para ver, dónde la espacialidad no es casual sino que ha sido cuidadosamente trabajada.



Figura 12. Juan José Faccio. *Proyecto Delta: interrelación entre intérprete,obra y público en la música.* Proyecto final de grado (Esmuc 2013) [**Ver vídeo**].

Otro ejemplo es el ya citado proyecto de grado *Dansant les suites de Bach* del violoncelista Marçal Ayats (Esmuc 2008), que propone un espectáculo de interacción entre música barroca y danza contemporánea llamado *Solochelobach*.[99]

10. 3. Reconstrucción virtual de espacios acústicos

En ésta categoría se contemplan trabajos de sonología que reconstruyen espacios sonoros específicos. Un par de proyectos ejemplares en este ámbito son los ya mencionados *The Virtual Haydn* del departamento de Música Antigua y del Centre for Interdisciplinary Research in Music Media and Technology (CIRMMT) de la Universidad McGill de Montreal (2006 -2009) e *Icons of Sound: Aesthetics and Acoustics of Hagia Sophia, Istanbul*, que involucra al grupo de musica bizantina Cappella Romana, al Center for Computer Research in Music and Acoustics y al Department of Art & Art History de la Universidad de Stanford.[100]

---

[99] Véase la sección 9.2.1.3.2.
[100] Véase la sección 7.2.2.

10.4. Dramatizaciones y *performance art*

Son proyectos que abordan lo escénico, realizando dramatizaciones de la interpretación musical o interactuando con el *performance art*.

El proyecto de grado de Núria Serrat *Que comenci l'espectacle: música per a piano vinculada a l'espectacle* (Esmuc 2008), propone un concierto poco habitual con interacción entre imágenes, actores y films, donde el piano tiene un rol importante. En el trabajo escrito la autora realiza un recorrido por géneros de espectáculo donde la música cumple funciones diferentes: la comedia musical, donde la música tiene una función dramático-narrativa específica; la danza, donde la música soporta el movimiento de bailarines y su acción dramática; el cine y otras artes visuales. En el concierto, la autora propone varios números musicales que provienen de comedias, ballets y filmes diferentes. Para dotar al espectáculo de una coherencia particular, la autora asigna palabras clave a cada número, las cuales van aumentando a medida que avanza el espectáculo, al mismo tiempo que van construyendo una narrativa.

El proyecto de grado titulado *Pentathlon* de Pepa Fusté Pujadó (Esmuc 2007). Plantea un espectáculo musical multimedia o interdisciplinar. En el trabajo escrito, la autora se refiere a la concepción del espectáculo, al argumento, la interacción entre música, imagen, movimiento y literatura, al proceso escénico de la obra y su ejecución, así como los principios estéticos de su montaje y la experiencia artística resultante.

En el proyecto de máster *Jazz and Storytelling: Creative and performances applications* Emilio Parrilla García-Pelayo propone explorar las múltiples posibilidades que ofrece la relación entre el jazz y la narración de historias para motivar a la audiencia. A partir de la pregunta ¿Cómo puedo usar el *storytelling* en la composición, improvisación y puesta en escena del jazz?, el autor establece tres actividades de investigación: la creación de un laboratorio de experimentación sobre jazz e *storytelling*, entrevistas a artistas

vinculados con el *storytelling* o el jazz y el estudio de cuatro tradiciones de *storytelling*, originarias de África, España, India y Corea). La realización de estas actividades permite al autor extraer ideas útiles para sus *performance* de jazz (Royal Conservatoire The Hague 2014, 50).

How can the interaction between the performer and the audience play a more important role in a piano recital es el proyecto de máster de Claudette Verhulst, en el cual propone estrategias para atraer al público a la sala de conciertos. Para ello decide basarse en algunas de las características de los recitales de piano realizados en los salones románticos y que se han perdido en la actualidad: el ambiente informal y la interacción con el público. La autora busca fomentar la interacción con el público realizando conciertos donde combina música, teatro y explicaciones didácticas (Royal Conservatoire The Hague 2014, 64).

En el proyecto de máster *21st century clogs. English clog dance as a tool for creating contemporary music-theatre,* Sarah Jeffery decide emplear un elemento propio de su bagaje cultural: la *Clog dance*, baile tradicional inglés donde se producen interesantes polirritmias a través de los taconeos de zapatos con suela de madera. La autora investiga los posibles usos de esta danza en una propuesta de teatro musical contemporáneo que combina, electrónica, ritmos carnáticos e improvisación. De este modo, la autora sitúa la danza en un nuevo contexto, tratando los *clogs* como un instrumento musical (Conservatory of Amsterdam 2013, 16).[101]

[101] Para más información sobre este proyecto, véase http://www.ahk.nl/en/conservatorium/graduates/2013/student/sarah-jeffery/. También véase la página web de la autora: http://www.sarahjeffery.com/ y su canal de youtube https://www.youtube.com/user/SarahBlokfluit.



Sarah Jeffery. *21st century clogs. English clog dance as a tool for creating contemporary music-theatre.* Proyecto de máster. Conservatrio de Ámsterdam (2014). Ver vídeos: *The Mill Song*, *The Mill Song* (Fragments); *WRKSHP*, *WRKSHP - clog section*

El gesto medieval y su aplicación a la *performance* contemporánea son los principales sujetos de estudio en las *performance*s *Sine tactu viri in delectationem movetur: Sensuality and Spirituality in the Music of Hildegard von Bingen* (2013-2014) y *Embodying the Middle Ages: The Application of Giotto's Gestures in the Contemporary Performance of Italian Medieval Music* (proyecto en curso) de Úrsula San Cristóbal. La autora estudia la gestualidad de la iconografía medieval y la aplica a la interpretación de piezas concretas, recurriendo a una puesta en escena que se nutre de formas de arte contemporáneo como el *Performance* Art y el teatro físico. A través del uso del gesto, la autora intenta explorar alternativas al concierto convencional de música medieval, donde el cuerpo del intérprete queda prácticamente excluido. Sus *performance*s no pretenden reconstruir prácticas históricas, sino establecer un diálogo entre la cultura medieval de un período y lugar específicos, y formas de arte contemporáneo centradas en el cuerpo.

Dos casos más de estos proyectos los encontramos en los ya mencionados *Viajeros románticos en el flamenco* (Esmuc 2007) de Isabelle Laudenbach [102] y *Hoy. Cómo acercar la música contemporánea al público* de Ophélie Derieux (Esmuc 2008).[103]

[102] Ver sección 7.1.5.
[103] Ver sección 7.2.1.

10.5. Medios audiovisuales en interacción con *performance* en vivo

El proyecto de grado *El violoncello en imágenes* de Marta Requena (Esmuc 2009) explora la representación del violoncello en la pintura de diferentes épocas para reflexionar sobre las relaciones técnicas y estéticas entre música y pintura. La autora selecciona una representación del violoncello en pinturas de una época determinada y luego escoge una obra musical para ese instrumento de la misma época. Entonces realiza un estudio iconológico e iconográfico de la imagen y compara las relaciones estéticas, técnicas y sociales entre música y pintura. Su fin último es hacer nuevas propuestas de conciertos en las que se vincule la música con otras artes. Entre las comparaciones realizadas por la autora se pueden mencionar las siguientes: la *suite nº 1* para cello BWV 1007 de J.S. Bach con el cuadro de Balthasar Drenner *Grup Portrait* (1733) y el *Adagio y allegro op. 70* de Robert Schuman con el cuadro de Johann Anton Volliner, *Robert and Clara* (1850).

Merging cultures: Manga and Classical music es un proyecto de máster donde la pianista Misaki Yamada intenta establecer una relación más estrecha con la audiencia a través de un tipo de concierto donde combina sus competencias como pianista de música romántica, con sus competencias como dibujante de manga japonés. La autora crea una biografía de Chopin usando el Manga y luego expone los dibujos como diapositivas durante el concierto. La autora asegura que su inspiración no solo la encontró en el Manga, sino también en el *Kamishibai*, una forma tradicional japonesa de *storytelling*, donde el rol del narrador es similar al de un músico y posee un fuerte impacto emocional sobre el público (Conservatory of Amsterdam 2011, 41).

Adrián Blanco en su proyecto de grado titulado *Requiem por la muerte del yo artista* (Esmuc 2013) propone una *performance* audiovisual para expresar su propia definición sobre el arte a través de tres expresiones artísticas diferentes: la música del compositor finlandés contemporáneo Einojuhani Rautavaara, los Requiem del

poeta alemán Rainer Maria Rilke y la concepción filosófica del arte y su comercialidad del artista americano Andy Warhol. El autor conjuga estas influencias a través en un concierto donde la interpretación musical dialoga con una serie de vídeos inspirados en Warhol y que el músico realizó durante el proceso de investigación.[104]

[104] Ver sección 9.2.1.1.3.

11. Práctica interpretativa

En esta categoría incluimos proyectos que trabajan directamente con la forma en que se interpreta la música. Comprende aspectos como la reconstrucción de prácticas históricas de interpretación, organología, crítica o escucha musical, trabajo muy frecuente en los estudios de música antigua, pero también el análisis del estudio del músico, cómo son sus rutinas y sus procesos artísticos. También incluye el *making of* o el documental sobre el montaje de alguna obra o concierto; la intervención, re-composición, arreglo y adaptaciones de repertorio canónico; la improvisación; el desarrollo de técnicas expandidas para instrumentos convencionales; la importación y creación de nuevos recursos interpretativos así como el estudio del movimiento, cuerpo y gesto en la *performance* y creación musical; y la *performance* musical como experiencia que incluye tanto los estados de disfrute, como los de estrés y pánico escénico.

11.1. Reconstrucción de prácticas históricas de interpretación, crítica o escucha musical

De la Repetition au Concert (2010-2011) es un DVD co-producido por el Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de París, el Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française y la Haute école de Musique de Genève. Es el producto de una investigación artística dirigida por Rémy Campos, profesor de historia de la música del Conservatorio Superior de París y coordinador de investigación de la escuela superior de música de Ginebra. El propósito de este proyecto es recrear las prácticas interpretativas orquestales en boga durante el estreno de la Cuarta sinfonía de Ludwig van Beethoven en París. A partir de una investigación que abarca aspectos como las convenciones de interpretación testimoniadas en las partituras y partes conservadas, la disposición de los músicos y las características acústicas del espacio

donde se realizó el estreno, los autores extrajeron interesantes conclusiones que demuestran que la ejecución orquestal de la época permitía grandes sutilezas, siendo mucho más cercana a la práctica de música de cámara. Estas informaciones fueron compartidas con el director y los jóvenes músicos de la orquesta para que pudieran desarrollar una interpretación propia (López Cano 2013).
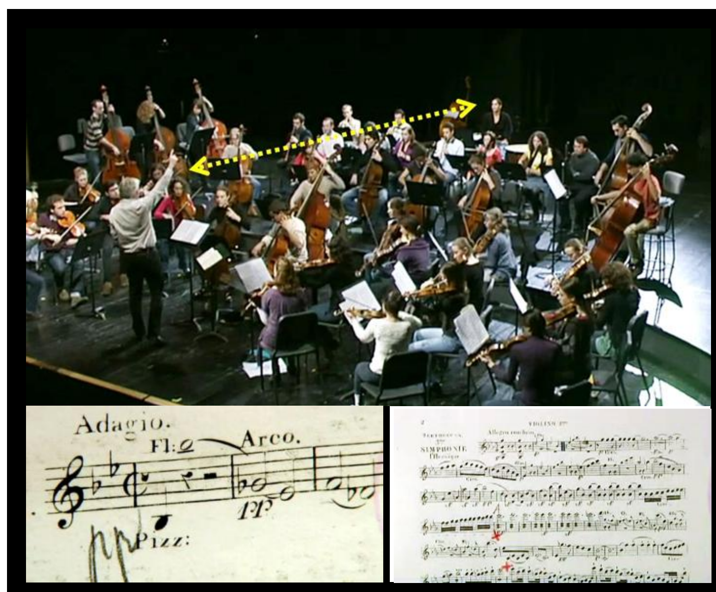


Figura 13. *De la repetition au Concert.* DVD. Edición limitada no comercial Producción: Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de París, Palazzetto Bru Zane - Centre de musique romantique française y Haute école de Musique de Genève. Dirección artística: Rémy Campos, Dirección musical: Patrick Cohën

El proyecto de grado *Percussió historiquè?: proposta interpretativa i de notació de la pandereta històrica* de Pere Olivé Aymerich (Esmuc 2013), profundiza en las técnicas de interpretación de la pandereta histórica. El autor analiza fuentes iconográficas y literarias, estudia antiguas técnicas de percusión que subsisten en las músicas tradicionales italianas y árabes y además realiza una entrevista a un percusionista profesional de música antigua.

El proyecto de máster *Fingering charts for the baroque bassoon* de Marit Darlang, aborda el desarrollo histórico de las digitaciones para Fagot barroco en Europa central a través del

estudio de diversas cartillas de digitación. Aplicando estas digitaciones a su práctica diaria, la autora descubre cuales le ayudan a ampliar sus posibilidades técnicas, dejando en evidencia las diferencias existentes entre las digitaciones históricas y los digitaciones que actualmente se emplean de manera estándar (Royal Conservatoire The Hague 2014, 17).

Emiel Janssen en su proyecto de máster *Right Pedal Using: taming the soul of the piano* propone soluciones personales para adaptar al piano moderno, las técnicas de pedal originales del fortepiano. Para ello, Janssen lleva a cabo un estudio bibliográfico sobre diferentes técnicas pianísticas, compara las cualidades sonoras de diferentes tipos de fortepianos y pianofortes y consulta a un técnico profesional de pianos (Royal Conservatoire The Hague 2014, 31).[105]

Chordal Continuo Realization on the Violoncello: A look at the practice of chordal accompaniment by cellists over the course of two centuries, with a focus on recitative accompaniment practices between 1774 and 1832 es el proyecto de máster de Eva Lymenstull, que estudia la práctica de la realización acordal de bajo continuo por los violoncellistas del siglo XVIII, profundizando en el acompañamiento de recitativos de entre 1774 y 1832. Tras una investigación de diferentes tratados y manuscritos, la autora establece sus propias conclusiones sobre este tipo de acompañamiento y las aplica a sus interpretaciones (Royal Conservatoire The Hague 2014, 41).[106]

En el proyecto de máster titulado *What is holy and what is not? Exploring the role of composer-interpreter-improviser in writing a cadenza for Mozart's Violin Concerto K. 218*, la violinista Kaja Nowak aprovecha el problema de la composición de una cadencia para reflexionar sobre la validez de esta práctica ante la influencia de los gustos contemporáneos. La autora estudia tratados y confronta

[105] Ver sección 7.3.4.
[106] Véase la sección 7.1.2.

la información con las cadencias publicadas en partitura y las grabadas por grandes intérpretes. La autora cuestiona la posibilidad de determinar la validez histórica de una cadencia solo porque se basa en tratados, ya que el contexto histórico actual en que se desempeña un músico constituye una condicionante ineludible (Royal Conservatoire The Hague 2014, 46).

El proyecto de grado *La coronació del tenorista: anàlisi d'un model interpretatiu* de Pau Vila (Esmuc 2011) propone un estudio histórico de las prácticas interpretativas de la cobla catalana durante la primera mitad del siglo XX. Para ello, el autor realiza un estudio del estilo interpretativo de Albert Martí, músico activo desde 1900 hasta su muerte en 1947 y que tuvo un papel importante en el desarrollo de la orquesta y de la sardana. A partir de instrumentos, partituras y documentos sonoros, el autor explora aspectos interpretativos como la afinación, el diapasón, el tempo, el ritmo, la dinámica, el fraseo, la articulación, el vibrato y la respiración, los cuales aplica a una serie de obras que constituyen el repertorio fundamental de la cobla de principios del siglo XX.

Otros casos son los ya mencionados *Instrumentation in Baroque solo instrumental concerto from the late 17c to the 1st half of the 18c. (One per part orchestra?)* de Seojin Kim,[107] *The reception of 19 Century Opera and Implication for Today's Performers* de Massimo Zicari[108] y *Basso Continuo Realization on the Cello and Viol* de Robert Smith.[109]

11.2. Estudio del estudio: investigación sobre procesos artísticos

El proyecto de grado de Ariadna Rodríguez *Schubert i les seves composicions per a violí* (Esmuc 2013) [110] propone complementar el análisis musical de tres obras de Schubert (Sonatina en La menor D. 385, Rondó Brillante en Si menor D. 895 y la gran

[107] Véase la sección 8.
[108] Véase la sección 7.1.3.
[109] Véase la sección 7.11.

Fantasía en Do Mayor D. 934) con el contexto histórico y artístico de la época. La autora relaciona los resultados de su análisis con pinturas específicas con el objetivo de enriquecer su propia interpretación musical.

En el proyecto de máster *Reflexión y análisis de la construcción de una interpretación* (UNAM 2013), Abraham Morales reflexiona sobre cómo un intérprete construye su propia interpretación más allá de las consideraciones técnicas sobre la pieza, problematizando aspectos como el significado de la obra, la influencia del análisis musical, el peso de la tradición y las elecciones del músico. El autor analizó interpretaciones, estudió y comparó las reflexiones sobre la interpretación musical propuestas por autores como Cortot, Arrau y Schnabel. A partir de estas ideas, Morales construye su propia interpretación del op. 11 de Schönberg y luego la analiza, confrontando lo que se piensa sobre una pieza con lo que finalmente se escucha en la interpretación.

Combining Coco, Arranging for "Het Coco Collectief" es el proyecto de máster de la cantante Jannelieke Schmidt. A partir de su experiencia haciendo arreglos para su *ensemble* compuesto por 5 sopranos y un pianista, la autora propone un manual con indicaciones útiles para quien desee iniciarse en la realización de arreglos vocales, teniendo en cuenta aspectos como los siguientes: que sean adecuados técnicamente, que tengan un valor artístico y que además sean de agrado para el público. La autora recoge las correcciones realizadas en las sesiones de ensayo, incorporando de este modo la práctica al proceso (Royal Conservatoire The Hague 2014, 57).

En el proyecto de máster *Craniosacral Therapy and Singing,* la cantante Anna Walker aborda en qué modo la terapia craniosacra pude ayudar a los cantantes a superar bloqueos corporales y mejorar su *performance*. Para llevar a cabo su investigación, la autora estudia nociones de osteopatía y terapia, entrevista profesores de canto, a un osteópata, y a una cantante que además es terapeuta de craniosacra,

y finalmente practica la terapia. Walker llega a la conclusión de que la terapia permite liberar tensiones en áreas del cuerpo que son relevantes para la práctica vocal, por lo cual aconseja su práctica (Royal Conservatoire The Hague 2014, 66).

Use your personal learning style for playing by heart es el proyecto de máster de Emilie Bastens, en el cual propone ejercitar la interpretación de memoria en el arpa. Para lograrlo, Bastens estudia la bibliografía sobre la mente y su funcionamiento y aplica la herramienta de investigación *Belbin*, que le permite estudiar las debilidades y fortalezas del comportamiento del músico dentro de un grupo. A través de esta herramienta, la autora adquiere consciencia sobre su manera de aprender y la emplea para ejercitar y perfeccionar la interpretación de piezas de memoria (Royal Conservatoire The Hague 2014, 10).

Con el proyecto de máster *Great breathing, Great Music* el trombonista Francisco José Leal Velada Couto se propone mejorar su interpretación del registro agudo en el trombón. Además de entrevistar a algunos intérpretes destacados sobre el argumento, el autor desarrolla un plan de entrenamiento de 8 semanas que incluye ejercicios físicos, de respiración y embocadura, práctica de técnica alexander, calentamiento con el instrumento, y trabajo diario del repertorio a estudiar. Posteriormente, el autor propone reducir este plan de trabajo a solo dos semanas con el propósito de obtener progresos en menos tiempo. Los resultados fueron más que satisfactorios para el autor, ya que además de ampliar el registro en una octava y media, logró ganar una audición para formar parte de una importante orquesta (Royal Conservatoire The Hague 2014, 39).

Otro casos similar es el ya mencionado *Jazz bass bowing: Expanding the possibilities of musical expression of jazz bassists* de Max Leiß[111] donde intenta expandir las posibilidades técnicas y expresivas del arco en el contrabajo jazz. El autor estudia la historia de algunas técnicas del arco y a algunos de los grandes intérpretes,

[111] Véase sección 9.3.

inspirándose en ellos para el desarrollo de su propia técnica del arco. El autor propone diferentes maneras de incorporar el arco en varios contextos musicales (Conservatory of Amsterdam 2011, 26).

El proyecto de grado de Maria Bou Soteras *Quatuor pour la fin du temps: reflexions a partir de la música de Messiaen* (Esmuc 2006) propone un concierto en torno a esta obra de Messian, que no se limite a la escucha musical sino que se plantee como un momento de reflexión. El propósito de la autora es invitar al espectador a reflexionar sobre otros aspectos de la existencia humana. La autora elaboró un breve texto poético como exégesis de las intenciones del autor y del análisis de cada movimiento de la obra. En su trabajo escrito, la autora reflexiona sobre cuestiones como la función del intérprete musical y el lugar que ocupa dentro del proceso de comunicación de la obra, las dependencias que articula con el compositor y sus expectativas respecto a los auditores. Entre las conclusiones de su propuesta destacan las siguientes: 1) El trabajo de intérprete es una suerte de hermenéutica y una de sus funciones es plantearse el significado de las obras que ejecuta, si bien la autora afirma que esto no es indispensable, al menos es una opción válida. 2) El intérprete puede usar diferentes recursos para comunicar estos significados como parlamentos al inicio o al final de la pieza, textos de programas, recursos escenográficos o audiovisuales. 3) Cuando planifica su trabajo el intérprete se imagina una audición ideal, que para la autora correspondería a una audición atenta y reflexiva. 4) El intérprete también tiene sus propias intenciones que no puede esconder y que ha de comunicar a los oyentes. No obstante, conocer las intenciones de autor y profundizar en el estudio analítico de la obra, es un buen punto de partida para descubrir una lectura más personal por parte del intérprete.[112]

[112] Véase la sección 8.4.3.2.2.

11.3. Making of

Around a Rondo (DVD /DVD-ROM). Proyecto *Behind the music*. El DVD documenta el trabajo que el pianista Stephen Emmerson realizó para interpretar el Rondó K 511 de Mozart. Se muestran manuscritos, cartas del compositor, ensayos con diferentes elecciones interpretativas, y se analiza su sonido en varios instrumentos históricos y modernos. (Polifonia Research Working Group 2010, 33).

11.4. Intervención, re-composición, arreglo y adaptaciones de repertorio canónico

Interpretation versus experimentation: exploring new paths in music performance de Paulo De Assis (investigador invitado 2010-2013 en el ORCiM, Orpheus Institut), desarrolla experiencias interpretativas y compositivas sobre las que luego reflexiona a la luz de la hermenéutica y la fenomenología, tendiendo un interesante puente entre la exégesis, el trabajo filosófico y la experimentación. Todo ello dirigido no a la generación de un trabajo académico, sino a la producción-interpretación de una obra musical (MusicExperiment21-ORCiM 2013, 100-103).[113]

En el proyecto de máster *An interpretation of the hypothetical concertante style of Schubert: Konzertstück for Piano and Orchestra, adapted from Lebensstürme D. 947*, Óscar Caravaca González parte de la siguiente interrogante: Teniendo en cuenta el modelo típico de interacción entre el solista y la orquesta en los conciertos clásicos y románticos, ¿Cómo habría sonado un concierto para piano compuesto por Franz Schubert? El autor se propone reconstruir el hipotético estilo de piano concertante de Schubert y aplicarlo a la interpretación de una de sus obras. Para ello estudia el sonido sinfónico y pianístico del período clásico-romántico que habría sido familiar a Schubert. También profundiza en la aproximación de Schubert a la música orquestal y en otros detalles del final de su vida.

---

[113] Véanse los programas de investigación del ORCiM 2010-2013. Véase el blog del proyecto: http://musicexperiment21.wordpress.com/

Entre sus conclusiones, el autor señala que su estudio le permitió ser consciente de la construcción orquestal de la música de Schubert (Royal Conservatoire The Hague 2014, 13).

The Art of Arranging es el proyecto de investigación de máster de la violoncellista Juliette Froissart, donde propone una transcripción para cuerdas de la obra para piano solo de Debussy *Hommage à Rameau*. Para realizar su arreglo, la autora analiza la escritura pianística y la escritura para cuerdas de Debussy, buscando como adaptar las sonoridades del piano al lenguaje de los instrumentos de cuerda. También estudia algunas grabaciones de la pieza original y extrae conclusiones. Entre las elecciones de la autora, están el empleo de digitaciones que recuerdan al sonido de las cuerdas barrocas (porque es un homenaje a Rameau) y el añadido de una marca de tempo en la partitura (*ritenuto*), siguiendo una tradición interpretativa desarrollada por varios pianistas que coincidiría con el climax de la pieza (Royal Conservatoire The Hague 2014, 21).

En su proyecto de máster *Keyboard transcriptions of orchestral works by M. Marais and J. Ph. Rameau*, João Guimarães Rival transcribe para el teclado piezas de Marais y Rameau originales para orquesta. Para ello el autor estudia y analiza ejemplos históricos de transcripción, identificando las técnicas empleadas con el objetivo de aplicarlas a su propio trabajo (Royal Conservatoire The Hague 2014, 24).

El proyecto de grado de Pau Baiges Hernández *Temps de follia* (Esmuc 2006), propone un viaje por la folía de España desde la edad media hasta la música electrónica. Se trata de un proyecto interdisciplinar que cuenta con la participación de una violinista, un compositor y un sonólogo. En el trabajo escrito, el autor dedica una primera parte a los aspectos históricos del esquema rítmico-armónico de la folia y a su desarrollo como género musical. En la segunda parte, se refiere a su proyecto de creación, que incluye reinterpretaciones, improvisaciones y creaciones originales entorno a

la folia. El autor aprovecha el trabajo para reflexionar sobre cuestiones como la interpretación con o sin criterios históricos, las nociones de fidelidad e infidelidad, moralidad e inmoralidad en la música, el rol de la partitura y su utilización como objeto estático, la sacralización del compositor y cómo el rol del intérprete ha derivado en una suerte de arqueólogo musical.

To translate or not to translate, that is the question: How can you translate a song text? es el proyecto de máster de Christiaan Koetsier, quien propone traducciones al holandés de canciones de autores como Tom Waits, Joni Mitchel y Jacques Brel, con el propósito de ofrecer a los auditores la experiencia de escucharlas en su lengua materna, pero reteniendo el carácter de la lengua original. Según el autor, se trata de "una investigación que va más allá del diccionario, del tesauro y del diccionario de rima. Una investigación sobre imágenes, colores y sabores. Una investigación sobre el meollo del texto" (Conservatory of Amsterdam 2013, 20).

El proyecto de máster *Flamenco meets big band. A closer look at Perico Sambeat´s latest and most ambitious flamenco-jazz adventure* de Bernard van Rossum, analiza las piezas del disco de Perico Sambeat, identificando los elementos del flamenco en términos de ritmo, armonía, instrumentación, etc. El autor también aprovecha para investigar sobre ciertos aspectos de la música para big band, como el registro, las dinámicas, el estilo solista, el fraseo y la articulación. Considerando todo lo anterior, el autor realiza sus propios arreglos, demostrando cómo ha usado la influencia de Sambeat para crear algo original (Conservatory of Amsterdam 2013, 25).

Handel's opera on harpsichord. History, method and practice of opera arias by Handel arranged for keyboard es el proyecto de máster Asís Márquez González, donde analiza los siete arreglos para teclado de arias de la opera *Rinaldo* de Handel escritos por William Babell. A partir de este análisis, el autor crea su propia colección de

arreglos para teclado de óperas de Haendel (Conservatory of Amsterdam 2013, 20).

Pertenecen también a esta categoría los proyectos ya mencionados *The reconstruction of missing parts in the cello concertos by Josef* Antonín Gurecký de Petr Hamouz, [114] y *Transcribing 20th century's piano music for the harp: Prokofiev's 7th piano sonata op. 83: 2nd movement de Andante Caloroso* de Doriene Marselje.[115]

11.5. Improvisación

El proyecto *In search of a personal style of spontaneus improvising* del pianista Dimitrios Verdinoglou, desarrolla estrategias para perfeccionar sus improvisaciones solistas, a partir del estudio de sus influencias musicales (clásico, jazz, improvisación libre) y de sus posibles combinaciones. El autor crea ejercicios para resolver problemas encontrados durante el proceso y graba cada una de sus sesiones de estudio con el objetivo de identificar sus progresos (Conservatory of Amsterdam 2013, 48).

En esta órbita se encuentra también el ya mencionado *Research on Improvisation - Developing New Vocabulary for Saxophone Solo* de Hugo Loi.[116]

11.6. Técnicas expandidas para instrumentos convencionales

Extended piano techniques in theory, history and performance practice es la Tesis doctoral de Luk Vaes (Orpheus Institut – university of Leiden 2009), en la cual indaga en los antecedentes del piano preparado en el siglo XVIII. Investigando sobre las técnicas de preparación para las célebres obras de John Cage, Vaes ha descubierto la influencia del modelo de piano en el modo de insertar los materiales para su preparación. Además en las primeras piezas, las maneras históricas y documentadas de preparación del piano

[114] Véase sección 7.1.3.
[115] Véase sección 7.1.6.
[116] Véase la sección 8.4.3.2.5.

difieren de las que están explicitadas en la partitura. De este modo, el autor propone soluciones alternativas cuando el modelo del piano no es compatible con los materiales y técnicas de preparación (Polifonia Research Working Group 2010, 63).

11.7. Importación y creación de nuevos recursos interpretativos

En el proyecto de grado *Cordes gitanes: la influència del flamenc en l'escriptura per a viola clàssica* de Úrsula Amargós (Esmuc 2013), la autora explora la presencia de los instrumentos de cuerda frotada en la historia del flamenco. Ante el escaso uso que se hace de ellos en la actualidad, decide desarrollar diferentes técnicas que le permiten aproximarse al sonido de la voz del flamenco.

En el proyecto de grado *La voz flamenca del violín* (Esmuc 2013), Claudia Sansón propone una interpretación más próxima al estilo flamenco de piezas de compositores clásicos realizadas a partir de cantos populares andaluces. La autora profundiza en la historia y las características de este estilo, proponiendo soluciones técnicas para adaptarlo al lenguaje del violin.

El proyecto de grado *Ricercando tra i Registri* de Giampaolo Laurentaci (Esmuc 2013), aborda el desarrollo del lenguaje del contrabajo considerando sus diferentes influencias. El autor aporta un resumen de algunos de los contrabajistas que comenzaron a aproximarse al instrumento desde una perspectiva no tradicional, analizando sus modos de tocar y sus composiciones. Además entrevista varios intérpretes que considera sus referentes, con el propósito de entender su proceso creativo y su punto de vista sobre la evolución del contrabajo. Finalmente, el autor analiza sus propias composiciones con el objetivo de hacer consciente sus influencias y comprender su propio desarrollo.

En el proyecto de grado *Adaptacions per a cobla del repertori de trompeta: setze entrevistes* (Esmuc 2008), Marc Solanelles entrevista a compositores que han hecho adaptaciones de música de trompeta a instrumentos de la cobla como el cornetín, y analiza

cómo se ha configurado un repertorio propio de su instrumento. El proyecto no propone ningún objetivo creativo a partir de la información recabada.

En el proyecto de máster *Symmetrical scales in Jazz,* Dimitri Elegheert parte de la siguiente pregunta de investigación: ¿En qué medida puedo usar las escalas simétricas enumeradas por Messiaen en la improvisación y composición de Jazz? El autor estudia el tratado de Messian, busca ejemplos en el Jazz de las escalas teorizadas por Messiaen y experimenta con ellas en la composición de obras propias. Por otra parte, el autor también emplea las escalas en métodos de entrenamiento auditivo e improvisación (Royal Conservatoire The Hague 2013, 18).

En el proyecto de máster *How does Monk use the dominant 7th chord progression and how can I use the interval of a second for the guitar*, Jaejin Ahn parte de las siguientes preguntas de investigación: ¿Cómo usa Monk la progresión de acordes de 7ª de dominante? y ¿Cómo puedo usar el intervalo de 2ª para la guitarra? A partir del estudio de las piezas de Monk, el autor desarrolla y sistematiza un uso personal del acorde de 7ª y del intervalo de 2ª, aplicándolo a la composición de piezas para guitarra (Royal Conservatoire The Hague 2013, 9).

El proyecto de máster *Historical Development of jazz drummer's accompaniment technique* de Seong-jae Yu, explora las posibilidades de fusión de la percusión del jazz con percusiones coreanas tradicionales. A partir del estudio de la percusión en el jazz y de las numerosas fusiones que la han caracterizado, el autor decide elaborar otro tipo de fusión (Royal Conservatoire The Hague 2013, 52).

Taking it from the modernists: The application of formal techniques from the music of Janácek and Stravinsky in jazz composition es el proyecto de máster de Morris Kliphuis, donde analiza las estrategias compositivas en piezas de Janácek y Stravinsky

con el objetivo de aplicarlas a las propias composiciones (Conservatory of Amsterdam 2011, 25).

The music of the candomblé: transcriptions of the rhythms and adaptions to the drumset es el proyecto de máster de João Gabriel Araújo Fideles, que intenta adaptar a la batería los ritmos tradicionales del candomblé, originalmente interpretados por cuatro o cinco músicos. Con el objetivo de mantener las características esenciales el candomblé, el autor profundiza en este estilo y en su interpretación (Royal Conservatoire The Hague 2014, 10).

Similares son los siguientes proyectos ya mencionados: *Sambe Jazz Revisited by Caixa Cubo* de Noa Stroeter; *Steve Gadd. Discovering his personal all-round style of playing* de Bram Knol; *Different Techniques and Articulations effect for the flute improviser* de Yoojin Ko, *Barry Harris: Exploring the Diminished* de Vera Marijt; *How to apply pre-swing jazz style into contemporary composition* de Genzo Okabe[117] y *The influence of playing the harpsichord for a pianist* de Luba Podgayskaya.[118]

11.8. Movimiento, cuerpo y gesto en la *performance* y creación musical

El proyecto de grado *La gestualitat a la música medieval* de Daniel Buxeda (Esmuc 2008), busca fundamentar las bases históricas para una teoría del gesto expresivo en la música medieval. Articula una extensa bibliografía y algunos principios históricamente fundamentados que requerirán desarrollarse más en el futuro.

Becoming Actors: An Essay About How to Improve Musical Performance From Theatre resources es el proyecto de máster de Aïda Borràs, en el cual intenta identificar técnicas, conocimientos y fuentes de la praxis teatral que puedan ser útiles para mejorar la *performance* de un músico. La autora investiga métodos de autores como Stanislavsky, Brook, Barker y Benedetti, participa en workshops

[117] Para todos los anteriores ver sección 7.1.6.
[118] Ver sección 7.3.4.

de teatro y aplica lo aprendido en sus propias *performance*s musicales (Royal Conservatoire The Hague 2013, 16).

En el proyecto de máster *Towards a convincing stage performance*, la cantante Ellen Valkenburg propone un método paso a paso para el desarrollo de la credibilidad escénica en una peformance musical, a partir del estudio de diferentes técnicas y la participación en diversos talleres sobre el tema (Royal Conservatoire The Hague 2014, 62).

French Cantata and Gesture: A research upon the delivery of secular Cantate in France, around 1700-1730 es el proyecto de máster de Joao Luis Veloso Paixao, donde indaga en la gesticulación empleada en la interpretación de cantatas francesas entre 1700 y 1730. El autor investiga tratados y fuentes históricas y aplica lo aprendido a obras específicas, analizando el texto y empleando los gestos más adecuados para su expresión. El autor concluye que la utilización el gesto en la interpretación posee gran eficacia, y que no emplear los recursos gestuales para expresar las pasiones habría sido una elección "abominable" en la época (Royal Conservatoire The Hague 2013, 47).

El proyecto de grado de Marta Perna, *El somriure de Jacqueline du Pré* (2011) Aborda la personalidad de la famosa cellista a través de un estudio que combina biografía y grabaciones de audio y vídeo. Analiza algunos aspectos de su gesto musical a partir de filmaciones contenidas en documentales como *Remembering Jaqueline Drupe* de Chistropher Nupen (1994) y estudia los movimientos de arco de la cellista centrándose en aspectos de su gesto. La primera parte es un recorrido biográfico que incide en la personalidad, carácter y mundo emocional de la artista. En la segunda parte realiza un análisis de su gestualidad musical aportando un esquema analítico. Analiza una parte del primer movimiento del *Duo pour deux violoncelles* nº 1 en la menor op. 51 de Jacques Offenbach, que toca junto a William Pleeth. La autora subdivide el fragmento en diferentes secciones, y concentra su

análisis en los movimientos de arco, del torso, del pie y de la cabeza así como la expresión del rostro. Realiza una tabla en la que muestra los movimientos del torso, de la cabeza y de los pies en relación al compás que corresponde, indicando el minutaje preciso de la grabación. Finalmente, la autora llega a la conclusión de que la gestualidad musical de la cellista "era casi una coreografía necesaria de su personalidad... Jaqueline interpretaba del mismo modo que vivía, intensa y apasionadamente".

También entran en ésta categoría los ya mencionados *Sounded gestures and enacted sounds* de William Brooks, Damien Harron y Catherine Laws[119] y *A study of the use of body gestures in expensive playing* de Lisa Kortleitner.[120]

11.9. La *performance* como experiencia (*flow*, gestión del estrés, etc.).

El proyecto de máster *Auditioning - a top sport* de Marijie Slot, busca estrategias para optimizar la *performance* en las audiciones. La autora investiga sobre la psicología del deporte y la psicología musical y estudia casos reales de audiciones de estudiantes y profesionales. Profundiza en las situaciones de estrés propias de una audición y aporta herramientas para sobrellevarlas (Royal Conservatoire The Hague 2013, 44).

El proyecto de máster *The use of the senses during practicing* de Wiesje Nuiver, estudia la influencia del control motor sensorial en el aprendizaje y la experiencia subjetiva del músico. El autor estudia con un especialista en psicología del deporte y propone ejercicios para activar las capacidades sensoriales y dejar de pensar mientras se toca. Además desarrolla experimentos con estudiantes de 3 y 4 año de bachelor para determinar si las estrategias identificadas funcionan en otros músicos (Royal Conservatoire The Hague 2014, 47).

Game, set & match. Using insights from sport psychology in preparation of auditions and competitions es el proyecto de máster

[119] Véase la sección 7.3.2.
[120] Véase la sección 7.2.3.

de Lieske Deij, que profundiza en la psicología del deporte e intenta aplicarlos a la práctica musical. Su objetivo es ayudar a los músicos a afrontar el estrés y la ansiedad de una audición, adquiriendo consciencia de los aspectos mentales y psicológicos de su profesión (Conservatory of Amsterdam 2011, 14).

Se encuentran también en este grupo los proyectos ya mencionados *Flow: en busca del duende* de María Reina Navarro (Esmuc 2014),[121] *The Ultimate Performance* de Floor Le Coultre,[122] y *Sentint Mozart des de dos faristols* de Elisabet Franch (Esmuc 2008).[123]

[121] Véase la sección 8.5.6.
[122] Véase la sección 7.3.4.
[123] Véase la sección 9.2.2.4.

12. Análisis para la interpretación

12.1. Análisis performativo

El percusionista Rubén Martínez Orio es autor de *Análisis interpretativo de la voz y del gesto en la práctica de la percusión. Estudio de las variables interpretativas de* Ursonate *y* Aphasia *y de las variables compositivas de* Ciutats (in)visibles (proyecto final de máster Esmuc 2014). En este trabajo, el autor realiza un análisis de los parámetros fundamentales en los que se basa su interpretación de cada obra, abordando especialmente el uso de la voz y el gesto.

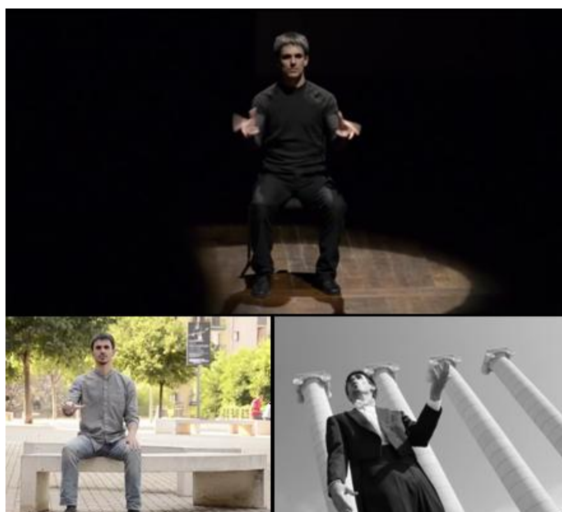


Figura 14. Rubén Martínez Orio. *Análisis interpretativo de la voz y del gesto en la práctica de la percusión.* Proyecto final de máster (Esmuc 2014). *Aphasia* (2010) de Mark Applebaum Ver vídeo

How do you Swing a Quarter Note? An Analysis of the Great Walking Bassists of the 1950s and 60s es el proyecto de máster de Willem Zwanink, donde Investiga hasta qué punto el swing en las líneas de bajo se basa en una tensión temporal entre el bajista y el baterista, y en qué medida son relevantes para la coordinación agógica en el swing las propiedades tímbricas y el ataque a la cuerda del contrabajo. Realiza una selección, análisis y comparación del swing de grandes intérpretes a partir de fragmentos de grabaciones

editados y gestionados con un programa de edición de audio (Audacity). Con estas herramientas examina qué ocurre entre la batería y el bajo en los pasajes de notas negras con swing. A partir de su análisis y de su propia práctica, el autor llega a la conclusión de que el swing en las notas negras no produce tensión con el ritmo de la batería ya que, a pesar de la libertad, el tiempo se mantiene (Royal Conservatoire The Hague 2014, 67).

El proyecto de máster *Capriccio Diabolico* de Rosemarie Vermeulen compara el manuscrito original de Castelnuovo-Tedesco con la edición realizada por Andrés Segovia. A partir de ello, decide qué elementos de la edición de Segovia considerará en su interpretación (Royal Conservatoire The Hague 2014, 65).

La investigación de máster *L'art vocal après Parsifal: perspectives et enjeux pour l'apprenti chanteur* de Anthony Lo Papa (Conservatoire National Supérieur de Musique de París, 2009), parte de la hipótesis de que el estudio de la materialidad interna y aspectos fonéticos en las letras de las canciones de Mahler y Debussy, conducen al intérprete a la comprensión de los elementos más profundos del estilo musical de los autores. La musicalización de una letra incluye elecciones subjetivas que el compositor realiza atendiendo varios elementos, incluyendo la propia sonoridad de la palabra. Con esta premisa, Lo Papa, desarrolla una especie de *solfeo fonológico* que permite al intérprete conocer y sentir la naturaleza musical de la fonología textual y comprender mejor su relación con la música. A partir de ahí, es posible visualizar mejor las interacciones entre texto y música a nivel de la significación general y se clarifica la toma de decisiones interpretativas sobre la articulación, el fraseo, la dinámica, las acentuaciones y los matices agógicos más adecuados para cada canción (Polifonia Research Working Group 2010, 65).

A Guide to Developments in Composition Technique in Beethoven's String Quartets Op.18 n. 1, Op. 59 n. 3 and Op. 132, and Associated Performance Practices es el proyecto de máster de Carlos Nicolás Alonso, donde propone una guía para intérpretes de

cuartetos de Beethoven, ofreciendo un análisis de las piezas y estrategias para su interpretación. De este modo, el autor pretende generar conciencia entre los jóvenes intérpretes sobre las diferencias entre los cuartetos de Beethoven, ya que a menudo se tocan todos del mismo modo (Royal Conservatoire The Hague 2014, 44).

Developing Sound Image as practicing and performing tool es el proyecto de máster de Noemí Pasquina, que propone mejorar la práctica interpretativa a través del empleo de imágenes mentales vinculadas al sonido (Royal Conservatoire The Hague 2013, 41).

También están los proyectos ya mencionados *R.Strauss: Ein Heldenleben. Principles of Performance Practice* de Yuka Sato[124] e *Interpretation of Greek mythological alto castrato roles in G. F. Handel's Works*, de Stamatios Pavlous.[125]

12.2. Hermenéutica, retórica y semiótica performativas

La pronuntatio musicale: une interpetation rhétorique au service de Händel, Monteclair, CPE Bach et Teleman es la tesis doctoral del oboísta Rafael Palacios (Université París Sorbonne 2012). El autor es un experimentado intérprete que lleva muchos años trabajando bajo la dirección de personalidades de la música antigua como Phillipe Herrewegue. La primera parte emplea términos extraídos de las teorías retóricas de la pronunciación elocuente para conceptualizar diversas realizaciones en la interpretación musical. Este ejercicio no lo hicieron los tratadistas de los siglos XVII y XVIII y constituye una continuación de su proyecto teórico. El resultado es un potente conjunto de categorías teóricas inéditas de gran utilidad para el análisis y valoración de una interpretación musical. En la segunda parte, aplica la retórica a varias obras para trazar el posible mapa de afectos contenido en cada una de ellas, valorar los

[124] Véase la sección 7.1.6.
[125] Véase la sección 7.1.4.

requerimientos expresivos-elocuentes que demandan y, finalmente, generar uno o varios programas de interpretación instrumental.[126]

También se incluyen en este grupo los proyectos ya mencionados *'Nocturnal' by Benjamin Britten, a hermeneutic analysis* de Santiago Lascurain; *Poesía en guitarra* Esmuc 2006) de Maria Camahort; *Eduard Toldrà, Sis Sonets per a violí i piano* (Esmuc 2006) de Judit Bartolet, *Retòrica mozartiana. Interpretació i llenguatge de les sonates per a violí i piano de W. A. Mozart* de Josep Martínez (Esmuc 2008); *Orpheus in Hades... a Beethovenian approach: An analysis of possible connections between the 'Andante con Moto' of the Fourth Piano Concerto Op.58 by L. Van Beethoven and the Greek myth 'Orpheus in Hades'* de Cecilia Cirión Arana.[127]

12.3. Intertextualidad e interdiscursividad

En esta categoría se puede incluir el proyecto *Guitarra mexicana intertextual* de Ricardo González Zurita (Esmuc 2013).[128]

[126] Véase una reseña sobre esta tesis en http://rlopezcano.blogspot.com.es/2012/02/la-pronuntiatio-musicale.html
[127] Todos mencionados en la sección 7.1.4.
[128] Ver sección 7.1.4.

13. La investigación artística en la composición

13.1. Nuevos modelos compositivos

Music and the Body. Movement, Gesture in Performance of Interactive Media and Computer Music es el proyecto de doctorado de Jan Schacher (Orpheus Institute 2012), un experimentado compositor en el ámbito del multimedia desarrollado con alta tecnología. Su proyecto aborda aspectos de corporeización (*embodiment*) y percepción en la *performance* musical, en relación al uso de instrumentos musicales convencionales, instrumentos digitales, procesadores de sonido e imágenes, así como también en formas artísticas basadas en el movimiento, como el *performance* art, la danza y otras formas híbridas. El autor ha puesto en práctica sus ideas sobre la corporeización en música en proyectos interdisciplinarios como *Trans-form, a trans-disciplinary exploratory stage project*. Se trata de una creación colectiva entre Angela Stoecklin (danza y coreografía), Marie-Cécile Reber (composición musical) y el propio Jasch, pseudónimo artístico de Schacher (escenografía, proyecciones y sistema interactivo por controladores que regula transformaciones sonoras a partir del movimiento de la bailarina). Parte de su trabajo se concentra en las consecuencias epistémicas de este tipo de colaboraciones, abordando aspectos como las inconmensurables asimetrías entre investigación científica y artística, el modo de procesar la experiencia de la experimentación artística y la construcción a partir de ella de un mundo de significado, sobre el que se sustenta la obra de arte resultante, independientemente de formatos o técnicas.[129] Schacher ha desarrollado sus reflexiones en diversos artículos, donde aborda la

[129] Véase el sitio web de Schacher.

relación entre la práctica artística, la corporalidad del músico y las investigaciones de la psicología y la filosofía de la mente.[130]



Jan Schacher. *Music and the Body. Movement, Gesture in Performance of Interactive Media and Computer Music.* PhD. Diss. en el Royal Conservatory Antwerp and el Orpheus Institute (en proceso). Ver Vídeo: *The Possibility of an Island. A three-part embodied performance of electronic music based on gestural inter/actions*; *Trans-form. Intermedia stage piece*

Kunstorchester Kwaggawerk, proyecto de doctorado (Universidad de York) del compositor Reto Stadelmann. Se trata de un programa educativo-cultural que combina nuevas formas de pedagogía, música, relaciones interpersonales, promoción y gestión artística. El proyecto está constituido por un grupo de *performance* integrado por "no-artistas": personas de todas las edades y condiciones sociales, sin ninguna formación previa musical o artística. Reto ideó métodos didácticos no convencionales a la vez que lenguajes compositivos y espectáculos singulares en los que se promovía la interacción entre los miembros de la banda y el público. El resultado es una música contemporánea que, como pocas, está vitalmente anclada en un grupo social vivo y no especializado. El proyecto se inserta dentro de la mejor tradición de arte social no político, como se aprecia en su *Cistusröschen*.[131]

---

[130] Véase Schacher (2013).
[131] Véase la página del autor: http://www.retostadelmann.info/ y http://kwaggawerk.wordpress.com/.



Reto Stadelmann. *Kunstorchester Kwaggawerk.* Proyecto de doctorado Universidad de York (en proceso)Ver vídeo.

El proyecto de grado *Música i fotografia* de Pau Sola (Esmuc 2013) explora las relaciones posibles entre música y fotografía con el objetivo de enriquecer la interpretación del autor. Partiendo desde un análisis de los elementos morfológicos y compositivos de la fotografía, basado en el libro *Cómo se lee una fotografía* de Javier Marzal y de un análisis musical basado en el *Tratado de los objetos musicales* de Pierre Schaeffer, el autor propone una posible equivalencia entre elementos musicales y fotográficos, que luego emplea como fuente de inspiración en sus composiciones.

13.2. De la experiencia creadora a la teoría

La tesis doctoral *Percepción de estructuras temporales* de Germán Romero (UNAM, México) explora los principios de duración y gestión del tiempo en sus propias composiciones. Las categorías acuñadas por el autor sirven también para conceptualizar procesos temporales en músicas de otros autores y culturas. Si bien su marco teórico no explica la experiencia del tiempo de los creadores de esas músicas, es muy útil como una teorización particular de la temporalidad.

Retracing old organ sound. Authenticity and the structure of artistic arguments es un trabajo de investigación de Peter Peters (Universidad de Maastricht 2009). Peters es profesor en la Universidad de Maastricht, miembro del equipo editorial del *Journal for Artistic Research* y un pensador reconocido por sus agudas críticas al discurso celebratorio de la investigación artística. En su trabajo, Peters examina un proyecto de restauración de órganos que combina destrezas científicas y artísticas para lograr los resultados más

adecuados. Al analizar los diferentes emplazamientos experimentales que se efectuaron para tomar ciertas decisiones, el autor llega a la conclusión de que la distinción entre lo científico y lo artístico se encuentra en el nivel de los resultados y los usos del conocimiento producido, pero no en bases epistémicas previas.

13.3. Colaboración intérprete-compositor

La tesis doctoral *Improvisation–interaction–composition: exploring feedback-systems as a compositional model* de Peter Tornquist (Norwegian Academy of Music 2009), explora las relaciones entre composición e improvisación en tres niveles. El primer nivel busca modelos conceptuales de interacción entre improvisadores y compositores. El segundo nivel explora la relación del intérprete con borradores, partituras abiertas, etc. El tercer nivel se concentra en la interpretación musical situada: el concierto. El proyecto en su conjunto explora las relaciones entre producción y percepción del arte, los límites entre la creatividad y la interpretación, así como también el papel de la improvisación y la (re)interpretación de la música en el proceso artístico (Polifonia Research Working Group 2010, 75).

La tesis de doctorado *Shut Up 'N' Play!* del guitarrista Stefan Ostersjo (Malmö Academy of Music 2008) aborda la colaboración entre intérprete y compositor. El autor filmó las sesiones de trabajo junto a los compositores con que colaboró. Luego analizó y editó el material para armar un registro audiovisual de aspectos muy importantes sobre la creación, la relación entre compositor e intérprete y la transferencia de conocimiento compositivo, técnico y estético. Su pregunta de investigación de base era ¿Cómo una práctica performativa emerge de la colaboración entre compositor e intérprete? (Polifonia Research Working Group 2010, 62).[132]

---

[132] Véase también el canal de youtube del autor: https://www.youtube.com/user/ostersjo.

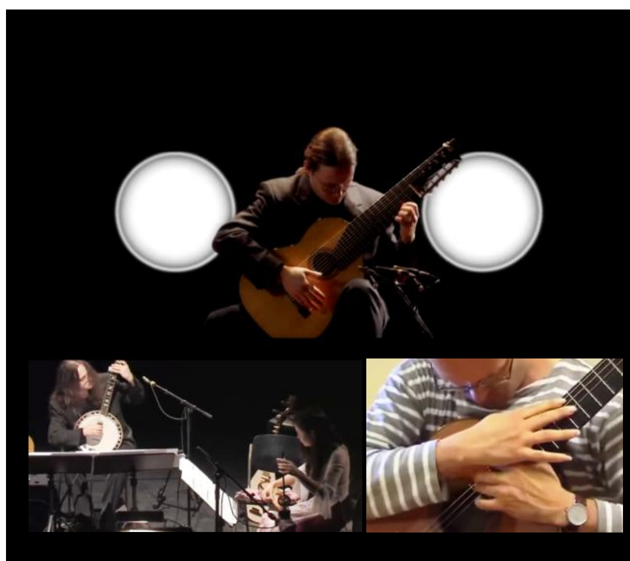


Figura 15. Stefan Ostersjo. *Shut Up ´N´ Play!* PhD. Diss. Malmö Academy of Music (2008). Ver vídeos: *Love Mangs: Viken* (Part1; Part 2); *Toccata Orpheus* por Rolf Riehm; *The Six Tones* por Henrik Frisk (Part1; Part 2)

Cooperation and Collaboration between Performer and Composer in Electroacoustic Music es una investigación independiente desarrollada por Sebastian Berweck, pianista e improvisador electrónico. El autor reflexiona sobre la diferencia entre cooperación y colaboración entre compositores e intérpretes (o "computer music performers") en música electroacústica, particularmente en la electrónica en directo. Para el autor, cooperación se refiere al trabajo compartido por varios músicos donde cada uno de ellos realiza una tarea asignada. La colaboración, por su parte, supone un compromiso mayor de cada participante en la construcción y consecución de un objetivo común.[133]



Sebastian Berweck. Varios proyectos. Ver Vídeos

[133] Ver la página del autor: http://www.sebastianberweck.de/pages/de/home.php.

Collaborating with a composer to create a dialogue and an understanding for the new idiom relating to the contemporary viol es el proyecto de máster de Ji Yun Kang, quien parte de la siguiente pregunta: ¿En qué modo puede ser maximizada la interacción entre un compositor y un intérprete durante el proceso de escritura de una nueva composición? Kang plantea la colaboración entre un intérprete de viola da gamba y un compositor, con el objetivo de proponer técnicas idiomáticas de ejecución que contribuyan a desarrollar una escritura compositiva contemporánea para el instrumento. Según Kang, trabajar conjuntamente con el compositor contribuye a que ambos queden satisfechos, tanto con la composición como con su interpretación. El texto sugiere que es el intérprete quien debe introducir al compositor en las características del instrumento para que éste llegue a escribir una pieza realmente idiomática (Royal Conservatoire The Hague 2013, 30).

14. Gestión y promoción de la música

Richie Reichgelt en su proyecto de máster *Jazz Republic* intenta proponer estrategias exitosas para la promoción de la música desde un principio colaborativo. Además de realizar un seguimiento de las habilidades de gestión de organizaciones y artistas exitosos, el autor crea una red de colaboración entre músicos de Jazz denominada *Jazz republic* que funciona como escaparate donde los músicos colaboran entre ellos al mismo tiempo que ganan visibilidad (Royal Conservatoire The Hague 2014, 53).

A este rubro pertenecería también el ya mencionado *Programming and program notes in chamber music* de Denise van Leeuwen y Hanneke Nijs.[134]

[134] Ver la sección 7.3.4.

15. A manera de conclusión

Esperamos que estas páginas hayan ofrecido ideas útiles y sugerentes a quienes han tenido el entusiasmo de aproximarse por primera vez a la investigación artística en música. Este trabajo no constituye más que una aproximación preliminar a un ámbito enrevesado, que aún se nos presenta como un campo abierto tanto en su definición o productos, como en sus estrategias metodológicas. No hemos querido dictar normas taxativas sobre cómo debe ser esta modalidad de creación de conocimiento a través del arte. Nuestras propuestas, simplemente han querido ofrecer al lector algunas herramientas para explorar críticamente las potencialidades y limitaciones dentro de éste ámbito. Así mismo, esperamos que lo que aquí hemos expresado sirva de detonante para nuevas iniciativas y propuestas. Dejamos la puerta abierta a quienes deseen poner a prueba lo que hemos planteado en este libro y quieran aportarnos sus reflexiones y críticas. Para finalizar enfatizaremos algunas reflexiones ya abordadas.

En primer lugar, consideramos indispensable distinguir entre creación artística e investigación artística. Si bien una es condición de la otra (puesto que en este ámbito no puede existir la construcción de conocimiento sin la generación de propuestas u objetos destinados a la contemplación artística), investigar no es igual que componer o interpretar. Ya hemos mencionado los problemas de homologar la práctica creativa a la investigación.[135] Queremos insistir una vez más en que cada una de estas experiencias requiere el desarrollo de competencias precisas dentro de un contexto determinado.

Por otro lado, creemos necesario recuperar con orgullo la relación entre las artes y las humanidades. La incorporación de métodos científicos es perfectamente posible y encomiable, pero ello

[135] Ver sección 2.3.

no tiene porqué implicar la negación del vínculo con las humanidades. Existe una relación histórica entre la investigación humanística y la creación, y creemos que explorarla puede contribuir positivamente al desarrollo de la investigación artística. De hecho, hemos mencionado algunos trabajos en los que el músico ha encontrado inspiración ya sea en investigaciones musicológicas[136] o en textos de otras disciplinas humanistas. Esto conlleva la necesidad de coordinar, en el desarrollo de investigaciones específicas, las metodologías cuantitativas propias de los discursos científicos, con las cualitativas, características de las humanidades.

En tercer lugar, observamos que buena parte de la investigación artística en música desarrollada a nivel institucional, padece cierta ansiedad de reconocimiento de la academia e instituciones universitarias. Esto provoca que se priorice la incorporación de sofisticados discursos y modalidades de trabajo académico de vanguardia, antes de definir claramente cuál es el ámbito de conocimientos que la comunidad artístico-musical necesita para continuar desarrollándose. Consideramos indispensable un trabajo más profundo en la elección y producción de preguntas de de investigación, antes que en la asimilación de discursos teóricos previos.

Por otro lado, la investigación requiere siempre de una reflexión basada en una condición crítica. Toda empresa de investigación tiende a una transformación profunda tanto de los conocimientos de lo que se estudia, como de los propios métodos y presupuestos de la investigación. En tanto investigación basada y dirigida a la práctica, es muy probable que la investigación artística antes de orientarse a una producción de conocimiento para perpetrar las mismas prácticas de creación que se han preservado por medio de la tradición, genere instancias para rebasar las fronteras, para trascender la inercia propia del enfrascamiento disciplinar y transformar los hábitos creativos a través de la investigación.

[136] Ver sección 7.1.1.

Creemos que en ello radica el aporte de la investigación artística: es una vía para que, quienes así lo deseen, transformen su manera de concebir la práctica artística a través de un ejercicio específico de investigación. Insistimos una vez más, en que este tipo de trabajo es una alternativa entre muchas otras y quienes deseen continuar con sus prácticas habituales han de contar con las instancias académicas adecuadas para ello.

Todo lo que se ha dicho en este libro está sujeto a discusión y seguramente quedará rebasado pronto por nuevos planteamientos. Simplemente esperamos que cumpla su cometido inicial: incentivar la discusión y el desarrollo crítico de estás prácticas en Iberoamérica, propiciando un diálogo entre todos los interesados.

16. Anexos

Publicaciones periódicas

- The Journal for Artistic Research (JAR)
- Music Performance Research
- Music + Practice
- Swedish Journal of Musicology. STM 2013. Special issue on artistic research in music.

Recursos

- SHARE: international networking project on artistic research
- Research Catalogue. An International Database for Artistic Research
- SARN::Swiss Artistic Research Network
- Artistic Research in Music / Investigación artística en Música (Facebook group)
- Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique.

Centros de investigación artística en Europa

- Orpheus Instituut
- Sibelius Academy
- Haute école de Musique de Genève
- Conservatoire National Supérieur Musique et Danse de Lyon
- Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (La Recherche)

- Conservatorio de la Switzera italiana (Divisione Ricerca e Sviluppo)
- Guildhall School of Music & Drama
- University of Gothenburg. Faculty of Fine, Applied and Performing Arts.

Bibliografía

Andrews, Richard. 2003. *Research Questions*. London; New York: Continuum.

Anguera, María Teresa. 1989. *Metodología de la observación en las ciencias humanas*. Madrid: Catedra.

Arfuch, Leonor. 1995. *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona: Paidós.

ArtesnetEurope. 2010. *Peer Power! The Future of Higher Arts Education in Europe*. Amsterdam: ELIA.

Asprilla, Ligia Ivette. 2013. *El proyecto de creación-investigación. La investigación desde las artes*. Santiago de Cali: Institución Universitaria del Valle del Cauca.

Baers, Michael. 2011. "Inside the Box: Notes From Within the European Artistic Research Debate." *E-Flux* 26. http://www.e-flux.com/journal/inside-the-box-notes-from-within-the-european-artistic-research-debate/ (consultado el 10/02/2014).

Barbour, Rosaline S. 2013. *Los grupos de discusión en investigación cualitativa*. Madrid: Morata.

Bartleet, Brydie-Leigh y Carolyn Ellis. 2009. *Music Autoethnographies Making Autoethnography Sing: Making Music Personal*. Bowen Hills, Qld.: Australian Academic Press.

Beran, Jan. 2004. *Statistics in Musicology*. Boca Raton, Fla.: Chapman & Hall/CRC.

Blaxter, Loraine, Christina Hughes y Malcolm Tight. 2005a. *Cómo se hace una investigación*. Barcelona: Gedisa.

———. 2005b. *Cómo se hace una investigación*. Barcelona: Gedisa.

Bochner, Arthur P. y Carolyn Ellis (eds). 2002. *Ethnographically Speaking: Autoethnography, Literature, and Aesthetics*. Walnut Creek, Calif.: AltaMira Press.

Booth, Wayne, Gregory Colomb y Joseph Williams. 2001. *Cómo convertirse en un hábil investigador*. Barcelona: Gedisa.

Borgdorff, Henk. 2012. *The Conflict of the Faculties*. Leiden: Leiden University Press.

Borgdorff, Henk y Michiel Schuijer. 2010. "Research in the Conservatoire: Exploring the Middle Ground." *Dissonanz/Dissonance* 110: 14–19.

Bowen, José Antonio. 1996. "Tempo, Duration, and Flexibility: Techniques in the Analysis of Performance." *Journal of Musicological Research* 16 (2): 111–56.

———. 2008. "La práctica de la interpretación frente al análisis de la interpretación. ¿Por qué deben estudiar interpretación los intérpretes?" *Quodlibet: Revista de Especialización Musical* 41: 81-97.

Brainard, Paul. 1969. "Bach's Parody Procedure and the St. Matthew Passion." *Journal of the American Musicological Society* 22 (2): 241–60.

Cage, John. 2002. *Silencio*. Madrid: Ardora.

Callejo, Javier. 2001. *El grupo de discusión: Introducción a una práctica de investigación*. Barcelona: Ariel.

Candy, Linda. 2006. "Practice Based Research: A Guide". CCS Report.

Cea D'Ancona, Ma. Ángeles. 1996. *Metodología cuantitativa: Estrategias y técnicas de investigación social*. Madrid: Síntesis.

Cea D'Ancona, María Ángeles. 2004. *Métodos de encuesta: Teoría y práctica, errores y mejora*. Madrid: Síntesis.

———. 2012. *Fundamentos y aplicaciones en metodología cuantitativa*. Madrid, España: Síntesis.

Chang, Heewon. 2007. "Autoethnography: Raising Cultural Consciousness of Self and Others." *Studies in Educational Ethnography* 12: 207–21.

———. 2008. *Autoethnography as Method*. Walnut Creek, Calif.: Left Coast Press.

Chapin, Heather, Kelly Jantzen, J.A. Scott Kelso, Fred Steinberg y Edward Large. 2010. "Dynamic Emotional and Neural Responses to Music Depend on Performance Expression and Listener Experience." *PLoS One* 5 (12). http://www.plosone.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0013812 (Consultado el 20/12/2013).

Clarke, Eric. 2004. "Empirical Methods in the Study of Performance." En *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, editado por Nicholas Cook y Eric Clarke, 77–102. New York: Oxford University Press.

Clarke, Eric y Nicholas Cook. 2004. *Empirical Musicology Aims, Methods, Prospects*. Oxford; New York: Oxford University Press.

Conservatory of Amsterdam. 2011. "Eighth Annual Research Symposium. Classical & Jazz Departments. Conservatory of Amsterdam. March 14-18, 2011. Program Abstracts."

———. 2013. "Tenth Annual Research Symposium. Classical & Jazz Departments. Conservatory of Amsterdam. March 11-15, 2013. Program Abstracts."

Cook, Nicholas. 2010. "The Ghost in the Machine: Towards a Musicology of Recordings." *Musicae Scientiae* 14 (2): 3–21.

Corbetta, Piergiorgio, Carolina Fraile y Marta Fraile. 2007. *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid: McGraw-Hill.

Cordón García, José Antonio, Jesús López Lucas y José Raúl Vaquero Pulido. 2001. *Manual de investigación bibliográfica y documental: Teoría y práctica*. Madrid: Ediciones Pirámide.

Corrales, María Ángeles Pérez. 2008. "La encuesta de hábitos y prácticas culturales en España 2006-2007." *Indice: Revista de Estadística y Sociedad* 26: 17–19.

Cousins, Mark. 2005. *Historia del cine*. Barcelona: Blume.

Creme, Phyllis, Mary R. Lea y Gabriela Ventureira. 2000. *Escribir en la universidad*. Barcelona: Gedisa.

Cumming, Naomi. 1997. "The Subjectivities of'Erbarme Dich'." *Music Analysis* 16 (1): 5–44.

———. 2000. *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*. Bloomington: Indiana University Press.

Delalande, Francois. 1989. "La terrasse des audiences du clair de lune: essai d'analyse esthésique." *Analyse Musicale* 15: 75–85.

Denzin, Norman K. e Yvonna S. Lincoln. 2012. *El campo de la investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.

———. 2013. *Las estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.

Easton, Leonore. Sf. "Rapport sur les méthodes utilisées en recherche artistique dans le domaine des arts de La scène". *La Manufacture – Haute école de théâtre de Suisse romande*. http://www.hetsr.ch/upload/file/Rapport%20me%CC%81thodologie%20recherche%20artistique%20Leonore%20Easton.pdf (consultado el 04/03/2014).

Eco, Umberto. 2006. *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa.

Edgar, Andrew y Peter Sedgwick. 2007. *Cultural Theory: The Key Concepts*. Routledge.

Ellis, Carolyn. 2004. *The Ethnographic I: A Methodological Novel about Autoethnography*. Walnut Creek, Calif.: AltaMira Press.

Ellis, Carolyn, Tony Adams y Arthur Bochner. 2011. "Autoethnography: An Overview." *Historical Social Research/Historische Sozialforschung* 12 (1): 273–290.

Ellis, Carolyn y Arthur Bochner. 2000. "Autoethnography, Personal Narrative, and Personal Reflexivity." En *Handbook of Qualitative Research*, editado por N. Dezin e Y. Lincoln, 733–68. Thousand Oaks, CA: Sage.

Fortin, Sylvie. 2006. "Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique." En *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, editado por Éric Le Coguiec y Pierre Gosselin, 97–109. Québec: Presses de l'Université du Québec.

Frayling, Christopher. 1993. "Research in Art and Design." *Royal College of Art Research Papers* 1 (1): 1–5.

Fumagalli, Andrea y Stefano Lucarelli. 2007. "A Model of Cognitive Capitalism: A Preliminary Analysis." *European Journal of Economic and Social Systems* 20 (1): 117-133.

Gabrielsson, Alf y Patrik N. Juslin. 1996. "Emotional Expression in Music Performance: Between the Performer's Intention and the Listener's Experience." *Psychology of Music* 24 (1): 68–91.

Gibbs, Graham. 2012. *El análisis de datos cualitativos en investigación cualitativa*. Madrid: Morata.

Godøy, Rol Inge. 2010. "Gestural Affordances of Musical Sound." En *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*, editado por Rolf Inge Godøy y Marc Leman, 103–25. London; New York: Routledge.

Gómez, Emilia y Perfecto Herrera. 2008. "Comparative Analysis of Music Recordings from Western and Non-Western Traditions by Automatic Tonal Feature Extraction" *Empirical Musicology Review* 3 (3): 140–56.

Gómez Muntané, Mari Carmen, Fernando Hernández Hernández y Héctor Julio Pérez López. 2006. *Bases para un debate sobre investigación artística*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

Guaus, Enric. s.f. "Gesture Analysis in Violin Performances." *Enric Guaus* (blog). https://enricguaus.wordpress.com/research/current-research/gesture-analysis-in-violin-performances/ (consultado el 15/01/2014).

Guaus, Enric, Oriol Saña y Quim Llimona. 2013. "Observed Differences in Rhythm between Performances of Classical and Jazz Violin Students." En *Sound and Music Computing Conference* [Proceedings]. Estocolmo.

Hannula, Mika, Juha Suoranta y Tere Vadén. 2005. *Artistic Research. Theories, Methods and Practices.* Helsinki: Academy of Fine Arts.

Haseman, Brad. 2006. "A Manifesto for Performative Research." *Media International Australia Incorporating Culture and Policy* 118: 98–106.

Haseman, Brad y Daniel Mafe. 2009. "Acquiring Know-How: Research Training for Practice-Led Researchers." En *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*, editado por Hazel Smith y R. T. Dean, 211–228. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Hayano, David M. 1979. "Auto-Ethnography: Paradigms, Problems, and Prospects." *Human Organization* 38 (1): 99–104.

Heider, Karl G. 1975. "What Do People Do? Dani Auto-Ethnography." *Journal of Anthropological Research* 31: 3–17.

Hernández, Roberto, Carlos Fernández y Pilar Baptista. 1991. *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill.

Herrera, Perfecto, Alexandre Yeterian y Fabien Gouyon. 2002. "Automatic Classification of Drum Sounds: A Comparison of Feature Selection Methods and Classification Techniques." En *Music and Artificial Intelligence*, editado por Christina Anagnostopoulou, Miguel Ferrand y Alan Smaill, 69–80. Berlin; New York: Springer.

Herrera-Boyer, Perfecto, Geoffroy Peeters y Shlomo Dubnov. 2003. "Automatic Classification of Musical Instrument Sounds." *Journal of New Music Research* 32 (1): 3–21.

Herrera-Usagre, Manuel. 2011. "El consumo cultural en España. Una aproximación al análisis de la estratificación social de los consumos culturales y sus dificultades metodológicas." *EMPIRIA: Revista de Metodología de Ciencias Sociales* 22: 141-172.

Hytönen-Ng, Elina. 2013. *Experiencing "Flow" in Jazz Performance*. Burlington: Ashgate.

Jackson, Susan A. y Herbert W. Marsh. 1996. "Development and Validation of a Scale to Measure Optimal Experience: The Flow State Scale." *Journal of Sport & Exercise Psychology* 18 (1): 17-35.

Joint Qualitity Initiative. 2004. "Shared 'Dublin'descriptors for Short Cycle, First Cycle, Second Cycle and Third Cycle Awards." http://www.unex.es/organizacion/servicios-universitarios/oficinas/oce/archivos/ficheros/documentos/otros/dublin_ingles.pdf (consultado el 20/12/2013).

Jurado Rojas, Yolanda. 2002. *Técnicas de investigación documental: manual para la elaboración de tesis, monografías, ensayos e informes académicos: APA, MLA Y ML*. México: International Thomson.

Juslin, Patrik N. 1997. "Emotional Communication in Music Performance: A Functionalist Perspective and Some Data." *Music Perception* 14: 383–418.

———. 2001. "Communicating Emotion in Music Performance: A Review and a Theoretical Framework." En *Music and Emotion: Theory and Research. Series in Affective Science*, editado por Juslin, Patrik N. y John A. Sloboda, 309-337. New York: Oxford University Press.

Juslin, Patrik N. y John Sloboda. 2010. *Handbook of Music and Emotion*. Nueva York: Oxford University Press.

Kershaw, Baz, Lee Miller, Joanne "Bob" Whalley, Rosemary Lee y Niki Pollard. 2011. "Practice as Research: Transdisciplinary Innovation in Action" En *Research Methods in Theatre and Performance*, editado por Helen Nicholson y Baz Kershaw, 63–85. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Knowles, J. Gary y Ardra L. Cole. 2008. *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. Los Angeles: Sage Publications.

Köpp, Kai. 2000. "Die Viola D'amore Ohne Resonanzsaiten Und Ihre Verwendung in Bachs Werken." En *Bach-Jahrbuch 2000*, editado por H.-J. Schulze y C. Wolff, 140–65. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt.

Kozel, Susan. 2007. *Closer: Performance, Technologies, Phenomenology*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Laurier, Diane y Nathalie Lavoie. 2013. "Le point de vue du chercheur-créateur sur la question méthodologique : Une démarche allant de l'énonciation de ses représentations à sa compréhension." *Recherches Qualitatives* 32 (2): 294–319.

Le Coguiec, Éric y Pierre Gosselin. 2006. *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec: Presses de l'Université du Québec.

Leavy, Patricia Lina. 2009. *Method Meets Art*. New York: Guilford Press.

Leech-Wilkinson, Daniel. 2009. *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*. London: Charm.

———. 2010. "Performance Style in Elena Gerhardt's Schubert Song Recordings." *Musicae Scientiae* 14 (2): 57–84.

Lerch, Alexander. 2012. *An Introduction to Audio Content Analysis Applications in Signal Processing and Music Informatics*. Hoboken, N.J.: Wiley.

Llopis Goig, Ramón. 2004. *El grupo de discusión: Manual de aplicación a la investigación a la investigación social, comercial y comunicativa*. Madrid: ESIC.

López Cano, Rubén. 2008. "Che tipo di affordances sono le affordances musicali? Una prospettiva semiotica." En *L'ascolto musicale: Condotte, pratiche, grammatiche*, editado por D. Barbieri, L. Marconi, y F. Spampinato, 43–54. Lucca: LIM.

———. 2013. "'De la repetition au concert'. Explorando la investigación artística multidisciplinar." *L'Esmuc Digital. Revista de L'Escola Superior de Música de Catalunya* 18. http://www.esmuc.cat/esmuc_digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-18-maig-2013/Espai-de-recerca/De-la-repetition-au-concert (consultado el 04/03/2014).

López-Cano, Rubén. 2013a. "Investigación artística. Grupo de trabajo de La Red Polifonía." *L'Esmuc Digital. Revista de L'Escola Superior de Música de Catalunya* 17. http://www.esmuc.cat/esmuc_digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-17-abril-2013/Espai-de-recerca/Investigacion-artistica (consultado el 05/04/2014).

———. 2013b. "La Investigación artística en los conservatorios del espacio educativo europeo. Discusiones, modelos y propuestas." *Cuadernos de Música Iberoamericana* 25-26: 213–31.

———. 2013c. "Del proyecto final al trabajo final de grado. Tipos y estrategias básicas del trabajo escrito." *L'Esmuc Digital. Revista de L'Escola Superior de Música de Catalunya* 17. http://www.esmuc.cat/esmuc_digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-17-abril-2013/Article/Article (consultado el 12/02/2014).

López-Cano, Rubén y Úrsula San Cristóbal. 2014. "Entre 'musicología encubierta' y 'mi obra es mi investigación': Mapeando el espacio de la investigación artística en música." *A Contratiempo. Revista de música en la cultura* 23. http://www.territoriosonoro.org/CDM/acontratiempo/?ediciones/revista-23/artculos/entre-musicologa-encubierta-y-mi-obra-es-mi-investigacin-mapeando-el-espacio-de-la-investigacin-arts.html (consultado el 28/10/2014).

Madsen, Clifford K. y Charles H Madsen. 1969. *Experimental Research in Music*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

Madsen, Clifford K. y Randall S. Moore. 1978. *Experimental Research in Music: Workbook in Design and Statistical Tests*. Raleigh: Contemporary Pub. o.

Marano, Francesco. 2007. *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*. Milano: Franco Angeli.

Martínez, Luis Javier. 2013. *Cómo buscar y usar información científica*. Santander: Biblioteca de la Universidad de Cantabria.

Mazzola, Guerino B. y Paul B. Cherlin. 2009. *Flow, Gesture, and Spaces in Free Jazz: Towards a Theory of Collaboration*. Berlin: Springer-Verlag.

McNiff, Shaun. 2008. "Art-Based Research." En *Handbook of the Arts in Qualitative Research Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*, editado por J. Gary Knowles y Ardra L. Cole, 29–40. Los Angeles: Sage Publications.

Moles, Abraham. 1986. *La Creación Científica.* Madrid: Taurus.

Moore, Kevin. 2009. *Beyond Salsa Piano: The Cuban Timba Piano Revolution*. Vol. 4–9. Santa Cruz: CreateSpace.

Morgan, Nick. 2010. "'A New Pleasure': Listening to National Gramophonic Society Records, 1924–1931." *Musicae Scientiae* 14 (2): 139–64.

Müller, Meinard. 2007. *Information Retrieval for Music and Motion*. New York: Springer.

MusicExperiment21-ORCiM. 2013. "Experimentation versus Interpretation: Exploring New Paths in Music Performance in the 21st Century." En *SHARE. Handbook for Artistic Research Education*, 100–103. SHARE Network.

Nelson, Robin. 2009. "Modes of Practice-as-Research Knowledge and Their Place in the Academy." En *Practice-as-Research in Performance and Screen*, editado por Robin Nelson, 112–30. London: Palgrave Macmillian.

———. (ed). 2013. *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. London: Palgrave Macmillan.

Okiñena, Josu. 2014. "La experimentación del intérprete." *L'Esmuc Digital. Revista de L'Escola Superior de Música de Catalunya* 25. http://www.esmuc.cat/esmuc_digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-25-febrer-2014/Espai-de-recerca2/La-experimentacion-del-interprete (consultado el 17/06/2014).

Olmo, Francesc Martínez. 2002. *El cuestionario: Un instrumento para la investigación en las ciencias sociales*. Barcelona: Laertes.

Orna, Elizabeth y Graham Stevens. 2001. *Como usar la informacion en trabajos de investigacion/ Managing Information For Research.* Barcelona: Gedisa.

Patmore, David. 2010. "The Columbia Graphophone Company, 1923–1931: Commercial Competition, Cultural Plurality and Beyond." *Musicae Scientiae* 14 (2): 115–37.

Pavis, Patrice. 2000. *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.

Peña, Daniel. 2008. *Fundamentos de Estadística*. Madrid: Alianza.

Polifonia Research Working Group. 2010. *Researching Conservatoires. Enquiry, Innovation and the Development of Artistic Practice in Higher Music Education (Polifonia Research Working Group)*. Utrecht: AEC Publications.

Polifonia Third Cycle Working Group. 2007. *Guide to Third Cycle Studies in Higher Music Education. AEC Publications*. Utrecht: AEC.

Repp, Bruno H. 1997. "Expressive Timing in a Debussy Prelude: A Comparison of Student and Expert Pianists." *Musicae Scientiae* 1 (2): 257–68.

Rodriguez, Noelie y Alan Ryave. 2002. *Systematic Self-Observation*. Thousand Oaks: Sage.

Rojas Soriano, Raúl. 2006. *Guía para realizar investigaciones sociales*. San Rafael: Plaza y Valdés.

Rolling, James Haywood. 2013. *Arts-Based Research*. Nueva York: Peter Lang.

Royal Conservatoire The Hague. 2013. "Master Research Symposium. Research Presentations by Master Students from the Departments of Classical Music, Jazz, Early Music, Vocal Studies and Conducting [Program Abstracts]."

———. 2014. "Master Research Symposium. Research Presentations by Master Students from the Departments of Classical Music, Jazz, Early Music, Vocal Studies, Music Theory and T.I.ME. [Program Abstracts]."

San Cristóbal, Úrsula. 2013. "Prima l'immagine, poi la musica? Le nozioni di performance e performatività nella produzione audiovisiva di musica antica". Tesis de Máster en Musicología, Milán: Università degli Studi di Milano.

San Cristóbal, Úrsula y Rubén López-Cano. 2013. "Ars Video: The Short Music Vídeo in Early and Classical Music." *L'Esmuc Digital. Revista de L'Escola Superior de Música de Catalunya* 23. http://www.esmuc.cat/esmuc_digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-23-desembre-2013/Espai-de-recerca (consultado el 13/04/2014).

Sanger, Norman. 1984. "Early Models in the Quantitative Analysis of Tonal Music." *College Music Symposium* 24 (1): 49–61.

Schacher, Jan. 2013. "An Exercise in Freedom. Researching Bodily Performance in Electronic Music." *L'Esmuc Digital. Revista de L'Escola Superior de Música de Catalunya* 21. http://www.esmuc.cat/esmuc_digital/Esmuc-digital/Revistes/Numero-21-octubre-2013/Espai-de-recerca (consultado el 15/02/2014).

Schneider, Albrecht y Arne von Ruschkowski. 2011. *Systematic Musicology: Empirical and Theoretical Studies*. Frankfurt am Main; New York: Lang.

Schön, Donald. 1998. *El profesional reflexivo: Cómo piensan los profesionales cuando actúan*. Barcelona: Paidós.

Schwab, Michael. 2013. *Experimental Systems: Future Knowledge in Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press.

Scribano, Adrián y Angélica de Sena. 2009. "Construcción de conocimiento en Latinoamérica: algunas reflexiones desde la auto-etnografía como estrategia de investigación." *Cinta de Moebio* 34: 1–15.

Scribano, Adrián Oscar. 2008. *El proceso de investigación social cualitativo*. Buenos Aires: Prometeo.

Serra, Joan, Emilia Gómez, Perfecto Herrera y Xavier Serra. 2008. "Chroma Binary Similarity and Local Alignment Applied to Cover Song Identification." *Audio, Speech, and Language Processing, IEEE Transactions on* 16 (6): 1138–51.

Sloboda, John A. 2005. *Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function*. Oxford; New York: Oxford University Press.

Smith, Hazel y R. T. Dean. 2009. *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Smith, Robert. 2009. "Basso Continuo Realization on the Cello and Viol". Proyecto de Master, Amsterdam: Conservatorio de Amsterdam.

Solleveld, Floris. 2012. "A Paradigm for What? Review of: Henk Borgdorff (2012) The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia." *Krisis. Journal for Contemporary Philosophy* 2: 78–82.

Spiro, Neta, Nicolas Gold y John Rink. 2010. "The Form of Performance: Analyzing Pattern Distribution in Select Recordings of Chopin's Mazurka Op. 24 No. 2." *Musicae Scientiae* 14 (2): 23–55.

Steyerl, Hito. 2010. "Aesthetics of Resistance? Artistic Research as Discipline and Conflict." *European Institute for Progressive Cultural Policies*. http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/en (consultado el 18/12/2013).

Suárez Quintero, Sandra. 2013. "De memorias, mujeres y retratos. La construcción de un repertorio fotográfico de un sistema familiar que se origina en Marquetalia, Caldas." Tesis de la Maestría en Estudios Artísticos. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Taylor, Steven J. y Robert Bogdan. 1987. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*. Barcelona: Paidós.

Teikmanis, Andris. 2013. "Typologies of Research." En *SHARE. Handbook for Artistic Research Education*, editado por Mick Wilson y Schelte van Ruiten, 162–69. Amsterdam, Dublin, Gottenburg: SHARE Network.

Urrutia Cárdenas, Hernán y Manuela Álvarez Álvarez. 2001. *Esquemas de morfosintaxis histórica del Español*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Vercellone, Carlo. 2007. "From Formal Subsumption to General Intellect: Elements for a Marxist Reading of the Thesis of Cognitive Capitalism, in Historical Materialism." *Historical Materialism* 15 (1): 13-36.

Walden, Valerie. 1998. *One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840*. Cambridge: Cambridge University Press.

Walker, Melissa. 2000. *Cómo escribir trabajos de investigación*. Barcelona: Gedisa.

Watkin, David. 1996. "Correlli's Op. 5 Sonatas: 'Violino e Violone o Cembalo'?" *Early Music* 24 (4): 645-63.

Williamon, Aaron y Daniela Da Costa Coimbra. 2007. *Theories, Methods, and Applications in Music: Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2007*. Utrecht: AEC.

Williamon, Aaron, Darryl Edwards y Lee Roy Bartel (eds). 2011. *Models of Performance: Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2011*. Utrecht: AEC.

Williamon, Aaron y Werner Goebl (eds). 2013. *Performing Together: Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2013*. Brussels: AEC.

Williamon, Aaron, Sharman Pretty y Ralph Buck (eds). 2009. *Performing Excellence: Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2009*. Utrecht: AEC.

Wilson, Mick y Schelte van Ruiten (eds). 2013. *SHARE. Handbook for Artistic Research Education*. Amsterdam, Dublin, Gottenburg: SHARE Network.

Wrigley, William J. y Stephen B. Emmerson. 2013. "The Experience of the Flow State in Live Music Performance." *Psychology of Music* 41 (3): 292–305.

Zaldívar, Álvaro. 2005. "Las enseñanzas musicales y el nuevo espacio europeo de educación superior: El reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativa y 'performativa.'" *Revista Interuniversitaria de formación del profesorado* 19 (1): 95–122.

———. 2006. "El reto de la investigación artística y performativa." *Eufonía* 38: 87–94.

———. 2008. "Investigar desde el arte". Conferencia presentada en Santa Cruz de Tenerife.